

مقرر الأدب المقارن (نظري+تطبيقات)

السنة الرابعة - قسم اللغة العربية - ٢٠٢٣م

من كتاب الأدب المقارن
منشورات جامعة دمشق - ٢٠٠٠

درس المقرر النظري في جامعة دمشق عام ٢٠٢٠

القسم التطبيقي موجود في كتاب مقرر الأدب المقارن

وكتاب مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن للأستاذة الدكتورة في جامعة دمشق ماجدة حمود

جامعة دمشق
Damascus University

أ: مفاهيم ومصطلحات :

١. مفهوم الأدب القومي

الأدب القومي هو كل أدب أنتجه أدباء أمة من الأمم ؛ كالأدب اليوناني ، والأدب اللاتيني ، والأدب الصيني ، والأدب الهندي ، والأدب الفرنسي ، والأدب الإنكليزي ، والأدب الروسي ، والآداب الأفريقية المتعددة القوميات ، والأدب العربي ... إلخ . ويتميز هذا الأدب بانتمائه إلى قوميته لغةً ، وثقافةً ، وفكراً ، وروحاً ، بحيث يكون معبراً تعبيراً صادقاً عن وجدان تلك الأمة ، وذلك الموطن الذي نشأ فيه وترعرع وتطور عبر العصور التي وجد فيها . ولكل أدب من هذه الآداب القومية سمات وخصائص عُرف بها . ودون شكٍ ظهرت في هذه الآداب أعمال أدبية حققت في موطنها شهرة وتأثيراً ، وانتقلت هذه الشهرة وذاك التأثير من موطنها إلى ما يجاورها من بلدان وأوطان أخرى مترجمة أو مباشرة ، ولقيت هناك ترحاباً لدى القراء والكتاب ، وتركت آثاراً مختلفة في الأماكن التي وصلت إليها. فاغتنت تلك الآداب بها ، وأخذت منها ما رأته مفيداً . وهكذا فإن كثيراً من تلك الآداب حقق شهرته ، وحظي مع مرور الزمن بصفة الخلود ، والتأثير عبر انتقاله من مكان إلى آخر ، وأصبح معروفاً فيما بعد بما سُمِّي " بالأدب العالمي " .

٢. مفهوم الأدب العالمي

Weltliteratur

هو أدب قومي في الأصل ، لكنه ارتقى إلى مستوى العالمية . ويرجع الفضل في صياغة مصطلح الأدب العالمي (Weltliteratur) لأديب الرومانسية وناقدها أوجست فيلهم شليجل (١٧٦٧ - ١٨٤٥) الذي نشره غوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ورؤجه بين الناس عام ١٨٢٧ بعد أن طبَّقه على نفسه^١ . ويرى رينيه ولك أن هذا المصطلح " شديد الفخامة بلا مناسبة ، إذ يعني ضمناً أن الأدب ينبغي أن يُدرس على اتساع القارات الخمس كلها ، من نيوزيلنده إلى ايسلنده . وفي حقيقة الأمر أن غوته لم يكن يدور بخلده مثل هذا المعنى . فقد استعمل الاصطلاح ليشر بوقت تصبح فيه كلُّ الآداب أدباً واحداً . والاصطلاح يحمل فكرة توحيد الآداب جميعها في تركيب عظيم ، تلعب فيه كل أمة دورها ضمن ائتلاف عالمي . غير أن غوته ذاته رأى أنها فكرة شديدة البعد ، وأن ما من أمة ترغب في التنازل عن شخصيتها . ومن المحتمل أننا اليوم أشد بعداً عن مثل هذه الحالة من الاندغام ، وقد نحتاج على ذلك بأننا لا نستطيع أن نرغب رغبة أكيدة بإسقاط التنوعات التي تتحلى بها الآداب العالمية " ^٢ .

^١ - انظر عبد الغفار مكاوي : يوهان فولفغانغ غوته " النور والفراشة - رؤية غوته للإسلام وللأدبين العربي والفارسي مع النص الكامل للديوان الشرقي " ، منشورات الجمل ، كولونيا (ألمانيا) - بغداد ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ ، ص ٦٢ .

^٢ - رينيه ولك ، أوستن وارين : نظرية الأدب . ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٥١ وما بعدها .

وقد فهم الأدب العالمي أيضاً على أنه " الكنز العظيم من الآثار الكلاسيكية ، كآثار هوميروس ، ودانتي ، وسرفانتس ، وشكسبير ، وغوته ممن طبقت شهرتهم الآفاق وكانت في القدم خدن الزمان . وبذلك يغدو الاصطلاح مرادفاً " للروائع "، لمختارات من الأدب العالمي ذات أهمية نقدية وتربوية ، وإن كانت لا تستطيع أن تروي ظمأ الباحث الذي لا يقدر على أن يقصر نفسه على القمم العظمى إذا أراد أن يفهم سلاسل الجبال بأكملها ، أو جميع التاريخ وتغيراته ..."^٣.

وهناك مفهوم ثالث للأدب العالمي ، إذ يظن كثير من القراء أن كل الآداب الأجنبية المترجمة إلى لغتنا العربية هي آداب عالمية . فهم لا يفرقون أو يمايزون بين تلك الأعمال الأدبية التي نالت الشهرة العالمية وبين تلك الأعمال الأدبية الأجنبية التي لم تصل إلى مستوى العالمية . فليس كل ما يُترجم من أعمال أدبية أجنبية يمكن أن يكون أدباً عالمياً . ذلك أن الأدب العالمي له مواصفات وشروط يجب أن يتمتع بها.

وثمة مفهوم رابع للأدب العالمي عند عامة القراء ، وربما المثقفين أيضاً ، مفاده أن من نال أو سينال جائزة نوبل هو كاتب عالمي ، وما عداه من الأدباء والكتاب ليسوا عالميين ، وآدابهم لا تدخل في باب الأدب العالمي . والحقيقة غير ذلك . فجائزة نوبل حديثة العهد ، وأول عام منحت فيه هذه الجائزة كانت سنة ١٩٠١ . وبهذا المفهوم فإن ما سبق هذا العام من أعمال وأدباء لا يدخلون في باب الأدب العالمي . إنَّ الأدب العالمي غير محدد بزمان . وليست هذه الجهة أو تلك ، أو الدولة أو تلك هي التي تقرر ما إذا كان هذا الأدب أو ذاك عالمياً، وإنما الذوق الإنساني العام هو الذي يقرر مصير تلك الأعمال الأدبية ومدى أهميتها وقيمتها في مسيرة الآداب، وتفوقها على غيرها فنياً وإبداعياً ، وصمودها وخلودها عبر الزمن بما تحمله من مضامين فكرية وإنسانية. وبما تركته، وتركه ، من آثار في الآخرين ، قراءً أو كتاباً أو متلقين .

تعريف الأدب العالمي :

تعددت تعريفات الأدب العالمي في الدراسات الأدبية والنقدية . وتنوعت أشكال هذه التعريفات تبعاً لاهتمامات الباحثين ومجالات تخصصاتهم . لكنها كانت متقاربة في كثير من بعضها وخاصة في مفهوم الأدب العالمي ودوره ورسالته .

ونقف هنا على تعريفين من تلك التعريفات للأدب العالمي ؛ الأول للدكتور محمد غنيمي هلال ، والثاني للدكتور حسام الخطيب .

^٣ - المرجع السابق ، ص ٥٢ .

تعريف مُجد غنيمي هلال للأدب العالمي أو عالمية الأدب كما يقول : " وعالمية الأدب معناها خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى، وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة ، ويتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته ، إما للتأثير في الآداب الأخرى ، وإما نشداناً لما به يغنى ويكمل ويساير الركب الأدبي العالمي ، ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل في عالم الفكر والأدب " .^٤

تعريف حسام الخطيب للأدب العالمي : " ارتقاء أدب ما ، كلياً أو جزئياً ، إلى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته ، والإقبال على ترجمته وتعرفه ودراسته ، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي لمرحلة من المراحل ، أو على مدى العصور " .^٥

٣. مفهوم الأدب العام

يقول بول فان تيجم : " تُسمّى " بالتاريخ العام للأدب " ، أو " بالأدب العام " طائفة تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب ، سواء في علاقاتها المتبادلة أو في انطباقها بعضها على بعض . وعلى أن هذا الاسم قد استعمل منذ بضع سنين ، فإنه لم يبلغ من الذيوع ما يعفينا من ذكر بعض الشرح الضرورية . يتميز الأدب العام عن تواريخ الأدب القومي ، وعن الأدب المقارن في آن واحد وليس هو دراسات فنية أو نفسية حول الأدب في ذاته بغض النظر عن تطوره التاريخي ، ولا هو كذلك ما يُسمّى بالتاريخ الأدبي " الكلي " ، لأنّ في وسعه ، شريطة أن ينظر نظرة عالية واسعة ، أن يتناول مسألة محدودة خلال فترة قصيرة ، فالاتساع المكاني أو المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى .

ومما يؤسف له أنّ كلمة عام كلمة غامضة لا لون لها ، قد توقع في كثير من الالتباسات ، ولكن ليس من السهل أن نجد كلمة أخرى تحل محلها وكان يصلح اسم " التاريخ الأدبي العام " لولا أنه يصلح كذلك للأدب المقارن . وفي وسعنا أن نصنف هذه الفروع الثلاثة على الوجه الآتي ، مع ضرب مثال على كل منها :

(أ) الأدب القومي : مثال : الهيلوئيز الجديدة (١٧٦١ لروسو) في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر .

(ب) ١ - الأدب المقارن : تأثير ريتشاردسن في روسو الروائي .

٢ - الأدب العام : الرواية العاطفية في أوروبا بتأثير ريتشاردسن وروسو .

وليس في نيتنا أن نخطم الجسور الكثيرة التي تربط الأدب المقارن بالأدب العام ربطاً وثيقاً ، فإني أرى أن الثاني امتداد طبيعي ومتمم ضروري للأول . ولكنه يقوم مع ذلك على مبدأ آخر ، كما أوضحنا ، وله ميدانه الخاص ووظيفته الخاصة التي يحسن أن نفصل القول فيها " .^٦

^٤ - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . نهضة نصر ، القاهرة ٢٠٠١ ، ص ٩٣ .

^٥ - حسام الخطيب : الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، الدوحة - قطر ، ط ١ ، ٢٠٠١ ، ٢٢٨ .

^٦ - بول فان تيجم : الأدب المقارن . (لم يذكر اسم المترجم على الغلاف مع أنه عرف فيما بعد أنه الدكتور سامي الدروبي) دار الفكر العربي ، دبت ، ص ١٧٨ وما بعدها .

ويحدد بول فان تيجم ميادين الأدب العام ووظيفته وفوائده ، يقول " ميدان الأدب العام هو الظواهر الأدبية التي تنتسب إلى عدة آداب معاً . ولهذا الدراسة فائدة جلية ، فنحن لا نستطيع أن نفهم هذه الآداب في تفصيلاتها اللامتناهية ومظاهرها القومية ، إلا إذا درسناها في أول الأمر جملة واحدة ، في خصائصها العالمية . إلا أن لهذه الدراسة ، فضلاً عن ذلك ، شأنًا عظيمًا في ذاتها ، فهي توضح الروابط الروحية التي تجمع عددًا كبيرًا من الناس من أبناء جيل واحد . فللأدب العام إذن فائدة مزدوجة ، فهو أولاً يساعد المؤرخ الأدبي لأمة واحدة أن يفهم المؤلف أو الكتاب الذي يدرسه على نحو أكمل وأعمق ، وذلك إذ يراه منغمساً في الجو الأدبي العالمي الذي ينتسب إليه ، وهو ثانياً يحد ذاته من أعمق فروع الدراسات التاريخية وأبعدها أثراً .

أما الوقائع الأدبية التي يمكن أن يدرسها فهي كثيرة عدداً ومختلفة جوهراً : فتارة هي البترائية أو الفولتيرية أو الروسونية أو البايرونية أو التولستوية أو الجيدية ، وهي تارة تيار فكري أو عاطفي أو فني عام : كالنزعات الإنسانية ، والكلاسيكية ، والعقلية ، والرومانطيقية ، والعاطفية ، والطبيعية ، والرمزية ، وتارة صورة مشتركة ، من الفن والأسلوب : كالسونيتة ، والمأساة الكلاسيكية ، والدرامة الرومانطيقية ، والروايات الريفية ، والأسلوب المزوق ، والفن للفن ، إلخ . والغاية الأساسية على كل حال هي أن نكتشف ونحدد وندرس ، من خلال الاختلافات التي تفصل الآداب بعضها عن بعض الحالات المشتركة والمتعاقبة من الفكر والفن ، في طوائف الأمم الكبرى ذات الحضارة المتشابهة إلى حدٍ ما ، هي أن نزداد فهماً للحظات الرئيسية من الحياة الفكرية والأخلاقية التي يعبر عنها الأدب . ولا يعني هذا أن نقتصر على اتجاهات عامة تتميز بها عصور طويلة بصورة غامضة . فإنما يجب أن ندخل في تفاصيل الاتجاهات الأدبية . ولن نصل إلى تتبع الواقع عن كتب وكتابة تاريخ دقيق لاتجاه من الاتجاهات أو شكل من الأشكال إلا يبحث صابر طويل ، ومقارنة دقيقة بين نصوص متشابهة كثيراً أو قليلاً . وكل تعميم سريع غامض يهوي بنا إلى درج التركيبات الدعية الفجة التي طالما حاولها الناس في السابق . يجب أن نحدد عصوراً معينة لكل مسألة من المسائل ، عصوراً متميزة بخصائص مشتركة . يجب أن نميز وندرس عن كتب الأحوال العاطفية والفكرية التي تظهر في الأدب ، فنحددها في الزمان والمكان : نلاحظ نشوءها ، ونتبع تاريخها ، ونميز أشكالها . ونبحث عن الأحوال الأخرى الشبيهة بها أو المختلفة عنها ، التي تنشأ في الغالب من أصل مختلف عن أصلها ، وتبدلها أو تقويها أو تعوقها ، وأن نكشف في تطورها عن فعل الوقائع الاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية والمادية ، وفعل الأشخاص البارزين ، والكتب ، والمؤسسات ، والمودة ، وأن نلاحظ أفولها المباغت أو التدريجي ، وما هو في الغالب إلا تحول أو انصباب في تيارات أخرى أجد وأقوى . إن كثيراً من هذه الحركات الأدبية لم يكن إلا " مودات " عابرة . فقد كانت هذه " المودات " في الغالب مراحل انتقالية لا بد منها .

وأياً كان الموضوع الذي يتناوله الأدب العام . فإن هذا الأدب العام يهدف إلى جمع ما فرقه المناهج الأخرى . وهو إذن أدنى إلى الدقة والتجريد في آن معاً . إنما يدع لمؤرخي الآداب القومية كل ما هو معزول (شخصياً كان أو محلياً) ، وما ليس له صدى في خارج حدوده ، وكل ما هو ذو طابع فردي خاص بالمؤلف أو بأدب واحد بعينه ، مهما يكن ذا قيمة عظيمة في ذاته ، وكل ما هو من اختصاص التاريخ الأدبي البيوجرافي أو السيكولوجي . ويدع للأدب المقارن الذي يدرس ما بين أدبين أو أدبيين من علاقات ، يدع له الكلام المفصل في

الاتصالات والتقليدات والمصادر والترجمات ، ويدع له الحديث عن انتشار المؤلفات ودور الوسطاء بين شعبين . إلا أنه يستفيد دائماً من الوقائع التي يكتشفها أو توضحها تواريخ الآداب القومية ، وينتفع بما ينتهي إليه الباحثون من تحليلات للأفكار والعواطف . وينتفع كذلك بالنتائج التي يخلص إليها الأدب المقارن : فإن هذه المبادلات الفكرية والفنية ، وهذه التأثيرات ، وهذه الاستجابات أو ردود الفعل ، هي وقائع ذات قيمة كبيرة ، يخرجها من عزلتها ، ويقربها من وقائع أخرى شبيهة بها ، ويمزجها بعضها ببعض ، ليخرج من ذلك كله بمركبات شاملة .

وواضح أن الأدب العام لا يريد أن يحل محل التاريخ الأدبي لمختلف الشعوب ، ولا أن يحل محل الأدب المقارن . فإنما هو يمشي إلى جانبيهما ووراءهما ، يبنى مركباً آخر مختلفاً في نموذجيه عن مركباتهما ، فبينما يقدم لنا تاريخ الأدب الواحد صورة لتطور الأدب في نطاق ضيق عرضاً ، يمتد طويلاً أو زماناً ، وتقدم لنا أمهات كتب الأدب المقارن صورة عن تأثير كاتب في كاتب أو أدب في أدب إبان فترة طويلة ، فإن الأدب العام يتناول ظاهرات أوسع رقعة لكنها أقصر مدة ... ومن السهل أن تدركوا الفوائد التي نجنيناها من نمو هذا النوع من الدراسات . أول الفوائد تحاشي الثغرات والاستعمالات المزدوجة . فلو جمعنا النتائج التي انتهى إليها الباحثون بصدد مسألة واحدة فيما يتعلق بمختلف الآداب لوجدنا أن هناك مناطق واسعة ما زالت بوراً لم تمسسها يد ، وأن الباحثين في مختلف البلدان يتحمسون أحياناً لتناول مواضيع سبق تناولها ، فما يتقدم العلم بذلك كبير تقدم .

والفائدة الثانية أهم من الأولى ، فإن هذه الطريقة في معالجة التاريخ الأدبي تبرز أكثر من غيرها الأسباب العامة للظواهر الأدبية . فإن الذي يؤرخ تأثيراً من التأثيرات ، أو شكلاً من الأشكال في بلد بعينه لا يدرك هذا التأثير أو هذا الشكل إلا في الصورة التي اتخذها في هذا البلد ، نتيجة لبعض الظروف الخاصة أو بفضل بعض الأشخاص ، فلما كانت هذه الظروف غير متوفرة في آداب أخرى ، كان من الممكن بالنسبة إلى من يدرسها متوازية أن يفرز ما هو عام . ويفرز ما هو محلي وبذلك يستطيع أن يصنف الظواهر ويفهمها على نحو أتم وأكمل . وكثيراً ما تكون هذه الظواهر راجعة إلى أسباب غير أدبية . فالتاريخ العام يساعدنا على تمييز ما يأتي من الكتب عما يأتي من الحياة .

وأخيراً إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر التعليم ، رأينا أن تعليم التاريخ الأدبي الحديث - سواء في الجامعات وفي المدارس الثانوية - لن نكون كافياً ما لم يعتمد على نتائج الأدب العام ، ولو في صورة أولية ، فلا جدوى من درس في الأدب الفرنسي أو الإنجليزي أو الألماني بدون أن يوصل بغيره من الآداب ، ولا أسخف من إعطاء صورة تاريخية ، ولو موجزة ، للمأساة الفرنسية مثلاً - على كونها نوعاً قومياً في جوهره - بدون وضعها في تاريخ الأدب الأوربي عامة ^٧ .

على أن تطور الدراسات المقارنة ، والأمريكية خاصة ، أثبت أن الفوارق بين الأدب العام والمقارن لم تعد ذات أهمية ، وأن كثيراً من المقارنين يميلون إلى التوسع في مفهوم الأدب المقارن ، ولم تعد تقتصر المقارنات على أدبين فقط كما كانت المدرسة الفرنسية تشدد على هذا الأمر . وإنما تعدت المقارنة أدبين وآداباً مختلفة ، وأصبح

^٧ - بول فان تيجم : الأدب المقارن ، المرجع السابق ، ص ١٧٩ وما بعدها .

الأدب العام جزءاً من الادب المقارن أو امتزج فيه . ومن هنا نفهم أنّ كثيراً من الجامعات الغربية والأمريكية تجعل الأدب المقارن والعام في قسم واحد من أقسام الجامعة ، من مثل : قسم الأدب العام والمقارن . وكذلك فإن بعض المؤلفات في الأدب المقارن صدرت وهي تجمع المصطلحين معاً كما فعل هنري باجو في كتابه " الأدب العام والمقارن " .



٤. الأدب المقارن

أولاً: لمحة تاريخية عن نشأة الأدب المقارن

الأدب المقارن فرع من فروع الدراسات الأدبية الحديثة . ومجاله البحث والتقصي في علاقات آداب الشعوب بعضها ببعض من حيث التأثير والتأثر أو التشابه الفكري والثقافي والفني فيما بينها . وهذا الفرع من الدراسة حديث العهد في العالم ؛ فقد عرفته أوروبا في الثلث الأول من القرن التاسع عشر . وكانت الجامعات الفرنسية الأولى من بين جامعات العالم التي عملت على بلورة مفهومه وإرساء قواعده والتأليف فيه . ويجمع مؤرخو الأدب المقارن على أن تدريس الأدب المقارن بدأ في الجامعات الفرنسية عام ١٨٢٨ ، إذ في هذا العام ألقى آبل فرانسوا فيلمان في السوربون أولى محاضراته حول التأثير والتأثر في الأدب . ومنذ هذا التاريخ أخذ الأدب المقارن ، على قصور ، يشق طريقه إلى باقي الجامعات الفرنسية ، ومنها انتقل إلى بعض الجامعات الأوروبية والأمريكية وبعض جامعات العالم الأخرى .

وكانت الجامعات العربية ، والمصرية خاصة ، من بين هذه الجامعات التي انتقل إليها الأدب المقارن . ففي عام ١٩٣٨ أدخل الأدب المقارن مقررًا دراسيًا في (كلية العلوم - جامعة القاهرة) . وفيما بعد حذت الجامعات المصرية الأخرى ، والجامعات العربية حذو جامعة القاهرة فأدخلته في مناهجها الجامعية . ومن الملاحظ أن التجربة العربية في الأدب المقارن حديثة العهد بالقياس إلى تجارب الأمم الأخرى في هذا الميدان . فقد ظهر مصطلح الأدب المقارن في العربية متأخرًا قرابة قرن أو أكثر على مولده في فرنسا . ويُرجع الدكتور علي شلش أسباب التأخر في هذا المصطلح وغيره من المصطلحات الأدبية والنقدية الأخرى إلى أمور ، أهمها : " اختلاف درجة التطور الاجتماعي ، والنزعة المحافظة ، والميل إلى التشكيك في الجديد ، والرغبة الكامنة في صيانة التراث والدفاع عن النفس إزاء احتلال الطرف الآخر في الثقافة لأوطاننا " .

وقد رافق الاهتمام بالأدب المقارن في الجامعات المصرية إرسال موفدين إلى أوروبا للتخصص في هذا الميدان . وكانت ضرورات التدريس بحاجة ماسة إلى كتب ومراجع في الأدب المقارن . فألف عبد الرزاق حميدة كتاباً بعنوان " في الأدب المقارن " عام ١٩٤٨ ، وفي العام نفسه ظهر كتاب نجيب العقيلي " من الأدب المقارن " . ورافق ظهور هذين الكتابين صدور ترجمة لكتاب فرنسي مهم جداً في الأدب المقارن ، هو كتاب " الأدب المقارن " لـ بول فان تيجم Paul Van Tieghem . وانتهت هذه المرحلة من التأليف بظهور كتاب الدكتور إبراهيم سلامة " تيارات أدبية بين الشرق والغرب : خطة ودراسة في الأدب المقارن " وذلك عام ١٩٥١ .

ويرى باحثو الأدب المقارن العربي أن مرحلة التدريس والتأليف هذه هي مرحلة غير المتخصصةين في الأدب المقارن . فقد دلت أعمال هؤلاء على قصور واضح في فهم الأدب المقارن ، وعانت اضطراباً وتضارباً في تحديد مفهوم هذا الأدب .

أمّا المرحلة الثانية في الأدب العربي المقارن فبدأت في أوائل الخمسينيات . وقد أطلق عليها مرحلة التأسيس أو المتخصصةين . وتمثلت هذه المرحلة بمحمد غنيمي هلال ، الذي عاد من الإيفاد بعد دراسته في باريس وتخصصه في الأدب المقارن على يد جان ماري كاريه Jean - Marie Carré ، أحد كبار المقارنين في فرنسا

حينذاك. وقد تَوَجَّح مُجَدِّ غَنِيمِي هلال عودته بتأليف كتاب : " الأدب المقارن " في عام ١٩٥٣. وأشار في مقدمة الطبعة الأولى إلى أنَّ هذا الكتاب يمكن تسميته " المدخل إلى الأدب المقارن " أو " الأدب المقارن ومناهج البحث فيه " .

ومهما يكن من أمر فإنَّ كتاب مُجَدِّ غَنِيمِي هلال يُعَدُّ " أول محاولة منهجية منظمة للتأليف في الأدب المقارن . ومنذ ظهوره طُبِعَ عدة طبعات وظلَّ مصدراً أساسياً للأدب المقارن في الجامعات العربية حتى يومنا هذا ، وأثَّرَ منهجه في كثير من الباحثين " .

هذه هي بدايات الأدب المقارن في الجامعات العربية . وهكذا كانت بداية التأليف والترجمة في الأدب المقارن عند العرب وما تزال مستمرة حتى وقتنا الحاضر .

ب: مفهومات الأدب المقارن واتجاهاته :

١. المفهوم الشفوي المقارن

هو دراسة الأدب الشفوي وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته ، وكيف ومتى دخل حقل الأدب الفني الذي يفترض أنه أكثر تطوراً من القصص الشعبي . ومن الواضح أن دراسة الأدب الشفوي هي جزء متمم لدراسة الأدب المكتوب ، إذ ليس من الممكن الفصل بينهما ، والتفاعل قائم بينهما ، وهو أكثر أو يقل حسب الظروف الاجتماعية والثقافية لكل بلد من البلدان . وهناك أصل شعبي كثير من الأنواع والموضوعات . والشواهد كثيرة جداً على المنشأ الاجتماعي للأدب الشعبي . ولكن هذا الحكم يجب ألا يؤخذ على إطلاقه ، فكما أن كثيراً من الأفكار ، والأنواع والأذواق الأدبية انبثق عن الأدب الشعبي والفلكلور ، كذلك توجد شواهد كثيرة على أن هناك مرددات شعبية كثيرة تطورت عن الأدب (الفني) أو (المدوّن) ، واتخذت شكلاً مشوهاً ، أو أصبحت على حدّ تعبير أحد الباحثين المتطرفين في هذا المجال (تراثاً ثقافياً منهاراً) .

وكثير من قصص الجن والخرافات والأغاني الشعبية هي في الغالب قريبة العهد بنا ، كما أنها مستقاة من الأدب الفني .

ومهما يكن من أمر فإنّ الصلة الواضحة (وهي تبادلية في الغالب) بين الأدب الشعبي والأدب المدوّن تجعل دراسة الأدب الشعبي مفيدة للباحث الأدبي وللمقارن على السواء ، وربما كانت فائدتها تتركز في الناحيتين النوعيتين التاليتين :

الأولى : بيان الصلة بين الروح الشعبية كما تتمثل صافية في المرددات والأدب الشفوي وبين الأدب المدوّن بوصفه مرحلة متطورة من مراحل التعبير عن هذه الروح .

الثانية : بيان تلك الصلات البعيدة بين آداب المناطق المختلفة التي يمكن أن تفيد في تكوين قناعات بشأن وحدة منشأ هذه الآداب ، وكذلك وحدة التجربة الإنسانية في مجال التعبير الفني والجمالي .

على أية حال بقي هذا المفهوم للأدب المقارن محصوراً بأوروبا ولا سيما الشمالية ، ولم يتجاوزها إلى المناطق الأخرى في العالم . وكان الإقبال عليه أشد في المرحلة الأولى لنشأة الأدب المقارن ، وهو يؤلف اليوم رافداً جزئياً من روافد المفهوم المقارني .

٢. مفهوم التأثير والتأثير

(المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن)

والحقل الثاني لدراسة الأدب المقارن هو دراسة الصلات بين أدبين أو أكثر . وهو المفهوم الأساسي الذي غلب على الأدب المقارن منذ نشأته .

ظهر هذا المفهوم في فرنسا ، وكانت بداياته - كما أشرنا - على يد أبل فيلمان عام ١٨٢٨ ، حيث كان يلقي محاضراته في جامعة السوربون حول التأثير والتأثير في الأدب ، وانتقل فيما بعد إلى الجامعات الفرنسية . وكان أبرز المساهمين في نشأته ورواده :

١- مدام دي ستال (١٧٦٦-١٨١٧) : كانت أكبر داعية للحركة الرومانتيكية في فرنسا ، متأثرة في هذه الدعوة بفلاسفة الألمان ونقادهم ، كما كانت هي أول من سماها " الرومانتيكية " وقد أضفت على دعوتها طابعاً عاطفياً فياضاً ، في صور قوية غذتها بمعرفتها الواسعة من الآداب المختلفة ، وبنظراتها الدقيقة التي حصلتها في أسفارها الكثيرة . وكان نقدها ذا طابع علمي ، يتجه إلى التفسير والعليل . وقد أخذت تدرس الأدب في نواحيه الفردية والاجتماعية .

وقد تأثرت بالألمان أكبر تأثر في دعوتها إلى بناء النقد على الفلسفة ، إذ في الفلسفة يتمثل التيار الفكري الذي يمهد للنهضات الأدبية ويصاحبها . وهي نزعة أساسية للنقد الحديث ، وفرع من فروع الدراسات في الأدب المقارن . وعندها أن الفلسفة لا غنى عنها في النقد الأدبي " في كل بلد ذي أدب قوي حر " . وقد رأت أن الإنتاج الأدبي لا يمكن فهمه وتفسيره إلا من خلال ارتباطه بالنظم الاجتماعية وتأثيراتها فيه . وبما أن الأدب صورة للمجتمع فلا بدّ من الاستعانة بالتاريخ لفهمه .

٢- أبل فرانسوا فيلمان : كان فيلمان أول من استخدم تعبير " الأدب المقارن " على نحو علمي ، في كتابه " صورة القرن الثامن عشر " عام ١٨٢٧ ، ولو أن المعنى الذي أراد من هذا التعبير ، في هذا الكتاب ، غير واضح تماماً ، وأكبر الظن أنه فهم من المقارنة شيئاً آخر غير مقارنة النصوص الأدبية ، وعني بها ، فيما يبدو ، الإضافات العقلية التي حققتها كل أمة ، والإنجازات التي يمكن أن تنسب إليها في مجال التقدم الإنساني ، غير أنه بعد ذلك بعام ، أو على التحديد في صيف عام ١٨٢٨ والفترة التالية له ، بدأ يلقي محاضراته في جامعة السوربون عن " دراسة التأثير الذي مارسه الكتاب الفرنسيون في القرن الثامن عشر الميلادي على الآداب الأجنبية والفكر الأوربي " ، وفيها نجد الخطوة الأولى لما يجب أن تكون عليه المقارنة الأدبية ، حين يتحدث عن التأثيرات المتبادلة بين إنجلترا وفرنسا ، وعن التأثير الفرنسي في إيطاليا، وترك ألمانيا جانباً لأنه يجهل لغتها ، ولأن مدام دي ستال عرّفت الفرنسيين ، وأوروبا كلها في الحقيقة ، بالألمان وأدبهم ، في كتابها " عن ألمانيا " على نحو لم تدع لمن يأتي بعدها مزيداً من القول ، ولو أنها لم تدرس الصلة بين الأدبين الفرنسي والألماني ، ولا تأثير كل منهما في الآخر ... وقد نشر فيلمان هذه المحاضرات بعنوان " محاضرات في الأدب الفرنسي " ونقرأ في مقدمتها : " يتم لأول مرة في جامعة فرنسية تحليل مقارن لعدد من الآداب الأجنبية الحديثة ، وكلها تنبع من مصدر واحد مشترك ، ولم يحدث أن انقطعت الأواصر تماماً بين هذه الآداب ، وإنما كانت ، على النقيض ، تتوثق على امتداد العصور " .

ولئن كانت محاضرات فيلمان عائمة وسريعة ، تنتقل عجلي من ذروة إلى ذروة ، فليس يعوزها الصحة ، وسلامة الذوق . لقد كان على أية حال أول من رسم التيارات الأدبية الكبرى ، وأشار إلى التأثيرات العالمية التي تسربت بين أدب وآخر ، فأحدثت يقظة ، وعبرت عن نفسها^٨ .

٣- جون جاك أمبير (١٨٠٠-١٨٦٤) : الذي يُعدُّ من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال في محاضراته في السوربون عام ١٨٣٢ : " سنقوم - أيها السادة - بتلك الدراسات المقارنة التي بدونها لا يكمل تاريخ الأدب " .

٤- سانت بوف (١٨٠٤-١٨٦٩) : كان يبحث في الإنتاج الأدبي من حيث دلالاته على مؤلفه . فكانت أحكامه في النقد أحكاماً على شخصيات المؤلفين . ووظيفة النقد عند سانت بوف هي النفاذ إلى ذات المؤلف : لتستشف روحه من وراء عباراته ، بحيث يفهمه قراؤه . وفي ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، أو كما يقول هو : " يجب أن يؤخذ من دواة كلِّ مؤلف الحبر الذي رسمه به " . فالنقد على حدِّ تعبيره : " يعلم الآخرين كيف يقرؤون " . ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة . إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف .

وهو يعتمد في ذلك على الملاحظات الدقيقة في حياة المؤلف لبيان أيِّ نوع من الناس هو ، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية ، ودلالة الصور التي يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه .

ويذهب سانت بوف إلى أبعد من ذلك حين يقرر نظريته في " التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر " فيرى أن كل كاتب ينتمي إلى نوع خاص من التفكير ، يكشف عنه استقصاء طبائع العقول في الأدب الذي ينتمي إليه . فإذا بحثت طبائع العقول المختلفة ، تبين أنها تنتمي إلى بعض نماذج وبعض أصول رئيسية . وينصح سانت بوف بموازنة النص الأدبي بنظائره لتتضح خصائصه . ويأمل لو تتحقق نظريته هذه في أن يكون النقد موضوعياً وغيائته الوقوف على عناصر تكوين الكاتب .

وإذا كانت أمثلة سانت بوف لم تتجاوز موازنة النصوص الأدبية في داخل نطاق الأدب الفرنسي نفسه ، فإن نظريته التي وضعها تقود حتماً إلى البحث عن عناصر تكون الكاتب في خارج نطاق أمته : إذ قد ينتمي الكاتب إلى أسرة فكرية عالمية في الآداب . وهذا جوهر الأدب المقارن .

٥- وكان للنهضة العلمية أثرها الكبير في نشأة الأدب المقارن وظهوره : ويمكن أن نذكر أبرز الأعلام الذين مهدوا وساعدوا في ظهور الأدب المقارن ، ومن هؤلاء : أرنست رينان (١٨٢٣-١٨٩٢) الذي كان لأقواله التأثير العميق في نشأة الأدب المقارن " يمكن أن يعد الوعي الإنساني نتيجة لآلاف أخرى من الوعي تتلاقى كلها مؤلفاته في غاية واحدة " . وإدجار كينييه (١٨٠٣-١٨٧٥) الذي كان يشعر شعوراً عميقاً بضرورة الدراسات المقارنة . وقد كان للنقاد الفرنسيين هيوليت تين (١٨٢٨-١٨٦٣) و جاستون باري (١٨٣٩-

^٨ - الطاهر أحمد مكي : الأدب المقارن . أصوله وتطوره ومناهجه . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٦٦ وما بعدها .

(١٩٠٣) و برونيتير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) اهتمام كبير بالصلات بين الآداب ، وأثر كبير في تاريخ الأدب ونقده.

وعلى الرغم من أن واحداً من هؤلاء لم يتوجه إلى دراسة التأثير بين الآداب دراسة منهجية على نحو ما نفعل اليوم ، فقد كانوا جميعاً من طلائع الباحثين في المقارنات بصفة عامة ، ومن الممهدين لخلق الأدب المقارن بوصفه علماً .

٦- جوزيف تكست (١٨٦٥ - ١٩٠٠) : الذي اكتمل على يديه معنى الأدب المقارن في آخر القرن التاسع عشر ، وهو يُعدُّ حقاً أباً للأدب المقارن الحديث . وقد وجه لذلك خير توجيه على يد أستاذه برونيتير في مدرسة المعلمين العليا بباريس ، فانصرف لدراسة الصلات بين الآداب الأوروبية . وتمتاز دراسته بالأفق الواسع والنظرة الشاملة في بيان تطور الأفكار واختلافها على حسب تطور الشعوب واختلاف أحوالها الاجتماعية . ولذلك لم يغفل في دراستها جانب الصحف والمجلات وجانب الفن ، فليست دراسة النصوص وحدها دون ربطها بالحياة الاجتماعية إلا دراسة مبتورة . وبهذا عولجت مسائل كثيرة من مسائل الأدب المقارن ووضحت معالمه .

٧- فردينان بالدينسبرجيه (١٨٧١ - ١٩٥٨)^٩ : هو أبو الأدب المقارن في فرنسا ، ومعه تبدأ المرحلة الثانية في دراسات الأدب المقارن ، وكان أوضح رجالها دون شك ، وقد شغل كرسي الأدب المقارن في جامعة ليون عام ١٩٠١ ، خلفاً لتكست ، وبعد ذلك بعام واحد نشر طبعة جديدة موسّعة من قائمة مصادر الأدب المقارن ، كتبها ونشرها بتر من قبل ، ثم شغل كرسي الأدب المقارن في السوربون عام ١٩١٠ ، الذي أنشئ فيها لأول مرة ، وفي العاصمة الفرنسية أسس وحده البدء ، وفيما بعد بالاشتراك مع بول هازار وفان تيجم ، " معهد الآداب الحديثة والمقارنة " وأصبح على امتداد ربع قرن ، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، المعقل الحقيقي للمقارنة العالمية ، سواء في البلقان ، أو الشرق الأقصى ، أو الشرق الأوسط ، وسيطر على اتجاهات المقارنة تماماً ، وأصبحت زعامته موضع اعتراف الجميع ، ولو أن المدرسة الأمريكية بدأت بعد الحرب العالمية الثانية تبذل جهوداً جبارة لرحضة النفوذ الفرنسي في هذا المجال ، وترفع راية الدعوة إلى التحرر من النظريات الفرنسية المحافظة. وفي عام ١٩٣٥ رحل بالدينسبرجيه إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وعمل لأعوام طويلة في جامعة هارفارد ، ثم انتقل إلى لوس أنجلوس ليتولى التدريس في جامعة كاليفورنيا ، وقد أعطته إقامته في الولايات المتحدة دفعة جديدة ، علمياً وعلى الصعيد الشخصي ، ووضعت يده وعقله على إنجازات مدرسة المقارنة الأمريكية ، وأهميتها التاريخية لا يمكن احتقارها بحال .

ظلت نظريات بالدينسبرجيه إنجيل مدرسة المقارنة الفرنسية حتى ظهور كتاب فان تيجم عام ١٩٣١ ، وقد أوجز نظرياته في المقدمة المطولة التي كتبها للعدد الأول من " مجلة الأدب المقارن " وصدر عام ١٩٢١ ، بعنوان " الأدب المقارن : الكلمة والشيء " . وفيه تتبع آراء مواطنيه : جوزيف تكست ، وجاستون باري ، وفرناند برونيتير .

^٩ - الطاهر أحمد مكي : الأدب المقارن . أصوله وتطوره ومناهجه . دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٧٣ وما بعدها .

٨- وبول فان تيجم ؛ الذي كان مثال الصبر في معالجة كثير من المسائل المستعصية في الأدب المقارن .
ويعد تيجم أكبر علماء المقارنة في فرنسا ، وربما في العالم ، وكان أول من قدّم لنا دراسة شاملة عن الأدب المقارن ،
بطريقة منهجية ومنظمة . صدر كتاب بول فان تيجم عام ١٩٣١ ، وترجم إلى لغات عديدة ^{١٠} . وكان تأثيره
كبيراً في دارسي الأدب المقارن في العالم .

٩- ومن المقارنين المشهورين في فرنسا كل من جون ماريه كاريه ، وماريوس فرانسوا غويار ورينيه
إيتامبل .

وقد تشددت مدرسة المقارنين الفرنسية ، التي ازدهرت في آخر القرن التاسع عشر ، في حصر الأدب
المقارن بحقل الصلات التاريخية بين أديين وما ينتج عن ذلك من تأثير أو تأثير . وأبت أن تفهمه إلا من خلال هذا
التحديد الدقيق . وقد حدد بول فان تيجم الأدب المقارن بأنه : " دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها
بعضها ببعض " ، كما فرق جون ماري كاريه بشدة بين المقارنات الأدبية غير القائمة على الصلاة والعلاقات ،
وبين الأدب المقارن الذي يعتمد على مفهوم التأثير والتأثير من خلال الصلات الواقعية بين الآداب أو الأدباء من
بلدان مختلفة . كما رفض كاريه فكرة التطابق بين الأدب العام والأدب المقارن . وكذلك فعل م. ف. غويار الذي
عدّ (الأدب العالمي) و (الأدب العام) مطمعين غيبين (ميتافيزيين) . وآثر أن يسمي الأدب المقارن تسمية
جديدة ذات دلالة أدق على موضوعه ، وهي : (تاريخ العلاقات الأدبية الدولية) .

وفيما يخص العالم الغربي يرى بول فان تيجم أن الأدب المقارن يجب أن يشمل : علاقات الأديين اليوناني
واللاتيني أحدهما بالآخر ، ثم ما تدين به الآداب الحديثة منذ العصور الوسطى للآداب القديمة ، ثم العلاقات بين
الآداب الحديثة المعاصرة . لكن هذا القسم الأخير ، وهو أوسع الأقسام وأكثرها تعقيداً ، هو المقصود عادة من
قولهم : " الأدب المقارن " .

لقد وضعت المدرسة الفرنسية أساساً وشروطاً صعبة لإجراء أية دراسة مقارنة ، ورأت أن الدراسة المقارنة
بين الآداب يجب أن تسير وفق الأسس الآتية :

- ١ . مقارنة أدب بأدب فقط . ولا تقارن أدباً بفنٍ .
 - ٢ . مقارنة أديين اثنين ، أو أديين اثنين فقط . وإذا تعدّت المقارنة الثلاثة دخلت في الأدب العام .
 - ٣ . الصلات التاريخية بين الآداب شرط أساسي في الدراسة المقارنة ، ويجب أن ينتج عن هذه الصلات
تأثير أو تأثير لتدخل في مجال الدراسات المقارنة . وكل دراسة لا تعتمد الصلات التاريخية وليس فيها
تأثير أو تأثير لا يمكن عدّها من دراسات الأدب المقارن .
 - ٤ . اختلاف لغة الآداب التي نقارنها .
- وكل دراسة تخرج عن هذه الأسس لا تدخل في باب الأدب المقارن .

^{١٠} - ترجمه إلى العربية أولاً الدكتور سامي الدروبي ، ثم ترجمه سامي مصباح الحسامي مرة ثانية .

وقد كتب الكثير حول أسس هذا المفهوم المقارني الفرنسي الذي سيطر على الساحة الغربية حتى منتصف القرن العشرين على الأقل ، وظل هو المفهوم الوحيد السائد في الدراسات المقارنة العربية حتى نهاية السبعينات من القرن العشرين . ويبقى أوضح ما كتب في هذا المجال : الشرح الذي قدمه محمد غنيمي هلال مؤسس الأدب العربي المقارن ، والنصير المخلص لمفهوم التأثير والتأثير ، وقد استند فيه إلى مصادر فرنسية تسمح للمرء باعتماده . وفيما يلي خطوط هذا المفهوم من خلال عبارات مجتزأة من شرحه الذي تتضمنه كتابه " الأدب المقارن " ^{١١} :

١- مدلول الأدب المقارن ، تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها وفي ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيًا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آدام الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه . فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها .

٢- والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد في معناها الحديث ، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي . وكل أدب قومي يلتقي حتماً في عصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنساني أو القومي ، ويكمل بهذا الالتقاء ، ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يستلزم ثقافة خاصة ، بها يستطيع التعمق في مواطن التلاقي العالمية . وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التي تأتي ثمرة التعمق في دراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها .

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية في الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية . وما أغزر جوانب هذا التأثير ، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب في كل دولة . وهذا هو ما عبّر عنه الناقد الفرنسي فيلمان Villemain في محاضراته في السربون عام ١٨٢٨م بأنه : " السرقات الأدبية التي تتبادلها كل الدول " . على أن الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية .

٣- (... و) لا يُعدُّ من الأدب المقارن في شيء ما يُعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به . فمثلاً ألف الكاتب الفرنسي

^{١١} - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . نهضة مصر ٢٠٠١ ، ص ١٣ وما بعدها .

الكبير " ستاندال Stendhal (١٧٨٣-١٨٤٢) كتاباً عنوانه : (راسين وشكسبير) . لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات " راسين " بوجوه الإبداع في مسرحيات " شكسبير " . ويتخذ هذه المقابلة وسيلة للإشادة بأصالة " شكسبير " وبدراسته " القلب الإنساني فيما له من قوانين إنسانية خاصة به . وفيما يقوم أمامها من عقبات ... " . ويتخذ راسين مثلاً للشعراء عبيد القواعد حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التي ينتصر لها من مسرحيات " شكسبير " ، والكتاب بذلك ذو قيمة في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ " شكسبير " و " راسين " تعلقة للانتصار لها ، وذو قيمة كذلك في فهم كاتبه نفسه وما له من ثقافة ، ولكنه ليس من الأدب المقارن لا في منهجه ، ولا في موضوعه . إذ ليس بين " شكسبير " و " راسين " من صلة . والأمر كذلك فيما يُعقد من موازنة بين الشاعر الإنجليزي " ملتن " Milton (١٦٠٦-١٦٧٤) وبين أبي العلاء المعري (٣٦٣هـ-٩٧٣م-٤٤٩هـ-١٠٥٧م) لأن كليهما كان أعمى ، وأنتج خاضعاً لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكلٍ منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين . وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست لها قيمة تاريخية .

ولا يصح أن ندخل في حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها دون أن يكون بينها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل من أي نوع كان . قد يكون الجري وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقوية الملاحظة والإحاطة بمعلومات كثيرة ، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يُعدّ في باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات في أغلب صورها عقيمة ، لأنها لا تشرح شيئاً ، بل تقوم على نوع من الترف العقلي ، أساسه جمع معلومات لا نظام فيها ولا قاعدة لها . ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه . ونربأ بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التي أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات ، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على النصوص ، لأننا لا نقصد بدراسة الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي ، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وصلة توالدها بعضها من بعض ، والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر . ثم الألوان الخاصة التي فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومنها تُرجى الفوائد التي يتطلع إليها الباحثون . أما تلك الموازنات التي لا تشرح شيئاً ، والتي تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز في ضالة قيمتها " مجهود أستاذ في علم الأحياء ينفق وقته في شرح التقارب شكلاً ولوناً بين زهرة وحشرة " .

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يُعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في شيء ما يُساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا .

فالموازنة بين أبي تمام والبحري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي ، وكذا الموازنة بين " كورني " Corneille و " راسين " ، أو بين " باسكال " Pascal و " مونتيني " Montaigne ، أو بين " راسين " و " وفولتير " في الأدب الفرنسي ، يتخلّى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومي ، لأن مثل هذه

المقارنات - على أهميتها وقيمتها التاريخية أحياناً- لا تتعدى نطاق الأدب الواحد ، في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط بين أدبين مختلفين أو أكثر .

٤- بقي لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذي شرحناه - وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب - أوسع مما يبدو لأول وهلة ، إذ هو لا يقتصر على دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر ، بل يشمل أيضاً دراسة نوع التأثير الذي اصطبغ به الكاتب في لغته التي يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر . وهو ما نستطيع أن نطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى . وقد يبعد هذا التأويل كثيراً أو قليلاً من الحقيقة .

فمثلاً ، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين ، ولكن بعد تأويلهما تأويلاً كبيراً ، بحيث أدخلوا في مفهومهما كثيراً من فلسفة (أفلاطون) و (أفلوطين) العاطفية ، وكثيراً من مبادئ التصوف في الهند وإيران القديمة ، ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة ، أي بعد أن أخضعوها لأرائهم وظنوا أنهم لهما خاضعون . ومع ذلك نعدّهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق التأويل .

٥- ويندرج في الأدب المقارن نوع آخر من التأثير العكسي كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر في أدب أمة أخرى ، فينتج من هذه المقاومة أثرها في تأليفه . ولنأخذ لذلك مثلاً شاعرنا أحمد شوقي في مسرحيته كليوباترا ، فقد تأثر في فكرة دفاعه عن " كليوباترا " - بوصفها مصرية - بالمسرحيات الكثيرة الأوروبية في الموضوع - وقد ظفر موضوع " كليوباترا " في الآداب الأوروبية بما لم يظفر به موضوع آخر في عدد المسرحيات التي ألفت فيه - وفيها جميعاً اتخذت " كليوباترا " مثال المرأة الشرقية أو المصرية في نظرهم ، فهي مستهترة ولوعة بالملذات تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة . وكان " أكتافيوس " مثال العقلية الغربية في رأيهم أيضاً ، في جده واستقامته وقوته ، ثمّ كان " أنطونيوس " مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بكليوباترا ، وبعد تعرفه بها صار مثلها ، ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها . وقد أراد شوقي أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير " كليوباترا " وطنية مخلصة ، تُقدّم وطنها حتى على حبها . ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن " كليوباترا " ناظرين لها في الآداب الأوروبية تلك النظرة ، كما أنا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقي في تصويره الفني لكليوباترا في مسرحيته كذلك ، ولكننا - على أية حال - نعد شوقياً متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء تأثراً عكسياً .

ومن أمثلة التأثير العكسي :

- ما كتبه العرب عن صورة الرسول الكريم رداً على من كتب عن الرسول من الغربيين وشوهوا صورته .
- قصة : " العجوز إيزرغيل " التي يعارض فيها غوركي مقولة نيتشه : " الإنسان يكون سعيداً فقط عندما يكون متوحداً " .

وعلى الأدب المقارن - إذا تصدّى لهذا اللون من البحث - أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرّض الكاتب في أمة إلى هذا النوع من التأثير دون ذلك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومي في أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبي الذي أثر فيه ؟

٦- فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدي إلى تفاهم الشعوب وتقاربها في ثرائها الفكري . ثم هو - بعد كلّ هذا - يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها ، كي ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث الأدبي العالمي مجتمعاً. وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكماً لتاريخ الأدب ، ولا أساساً جديداً أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو - مع كلّ ذلك - عامل هام في دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء.

وعند محمد غنيمي هلال أن كلّ دراسة تخرج عن هذه الأسس لا تُعدّ من الأدب المقارن في شيءٍ وتعبّر عن فهم خاطئ حيناً وناقص أحياناً .

لقد كانت المدرسة الفرنسية مدرسة رائدة ، وبذل أعلامها جهوداً كثيرة ، وأسهموا في ردها بأبحاث كثيرة وفقوا في بعضها ، وأخفقوا في بعضها الآخر . وكان لهم قدم السبق في التأليف في هذا الميدان ، فكتاب بول فان تيجم وكتاب ماريوس فرانسوا غويار كانا مرجعين أساسيين لكل من أراد التعرف إلى الأدب المقارن ومناهج الدراسة فيه.

وقد بقي هذا المفهوم سائداً فترة طويلة من الزمن ، وانتشر في الأوساط الجامعية الأوروبية والعالمية والعربية . وعلى الرغم من ظهور مدارس واتجاهات أخرى في أمريكا وفي القسم الشرقي من أوروبا وغيرها ، فإنه بقي حتى الآن هو أساس الدراسات المقارنة وجوهرها . ومهما غرّب المرء وشرّق فإن فكرة التأثير لا تزال هي محور تفكيره في أية دراسة أدبية مقارنة.

اعتراضات على المفهوم الثاني ، أي على المدرسة الفرنسية " التقليدية "

وقد تعرّض هذا المفهوم منذ وجوده إلى اعتراضات وآراء كثيرة بين مشكك ومثني ، من داخل المدرسة نفسها ومن خارجها . وقد أجمل الدكتور حسام الخطيب هذه الاعتراضات في أمور ثلاثة :

- أ- صعوبة بزوغ نسق واحد من تراكم هذه الدراسات المقارنة ، أي إن منهج هذه الدراسات المعنية بالتأثير والتأثير لا يوصل إلى غاية معينة من جهة ، ولا يتصف بخصوصية ما من جهة أخرى ، أي ليس لهذا المنهج مميزات تفرده عن غيره من مناهج البحث الأدبي . إذ ما الفرق في المنهج بين دراسة تأثير إرنست همنغواي مثلاً في الولايات المتحدة الأمريكية وتأثيره في أوربة ؟ وما الفرق المنهجي كذلك بين دراسة تأثير طاغور في الشعر الهندي الحديث وبين دراسة تأثيره في الشعر العربي أو الفارسي ؟ وإلى أين يمكن أن توصل هذه الدراسات ؟
- ب- هناك مشكلات تنجم عن موضوع التأثيرات والعلاقات المتبادلة ولا سيما حين لا تكون المطابقة محققة بين الحدود السياسية والحدود اللغوية .

فمثلاً كيف نعالج العلاقة بين الأدب الفرنسي والأدب البلجيكي المكتوب باللغة الفرنسية ؟ هل نعتبرهما أدبين غربيين أم متجانسين ؟ وكيف نعالج التأثيرات بين آداب أمريكا الجنوبية المكتوبة باللغة الإسبانية أو البرتغالية وهي آداب قومية ذات بيئات خاصة ، وإن كانت تشترك في اللغة والتراث الأدبي ؟ وأين نصنّف الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية والمفعم بالروح الوطنية الجزائرية مثل أدب كاتب ياسين ومحمد ديب ؟ إنَّ الحجج المتعلقة بإدخال هذه الآداب المختلفة في الأدب الذي تنتمي إليه جغرافياً والأدب الذي تنتمي إليه لغوياً تكاد تكون متساوية تقريباً .

- ج- ما فائدة نتائج الأدب المقارن في المجال الذوقي والجمالي ؟ وإلى أي مدى تؤثر معرفة العلاقات الأدبية في تذوقنا للنصوص والأعمال الأدبية ؟ وهل يمكن أن يتقدم إدراكنا للظاهرة الأدبية بمجرد متابعتنا للسرقات الأدبية أو استقصائنا لخطوط التجارة الخارجية للأدب ؟ وكذلك ما هي الحصيلة الإنسانية لمثل هذه الدراسات الآلية ؟

مناقشة الاعتراضات :

سنحاول في هذه المناقشة الاستفادة من تجربة الدكتور الخطيب وخبرته في هذا المجال ، ومما توفر لدينا من آراء من خلال اطلاعنا على نظرية الأدب المقارن والدراسات المتخصصة في الأدب المقارن .

وعلينا بادئ ذي بدء أن نشير إلى أنَّ الكلام النظري يبقى نظرياً ما لم يدعمه التطبيق ويقويه . وعلينا أن نعترف أن المقارنة التطبيقية ، أيّاً كان نوعها ، يتوقف نجاحها وفائدتها على المنهجية والرؤية والمعرفة والثقافة والغاية التي ينطلق منها الباحث في دراساته المقارنة التطبيقية .

أ- مناقشة الاعتراض الأول :

إنَّ منهج الأدب المقارن هو فرع من منهج البحث الأدبي ما في ذلك شك . ولكنه يقترب كثيراً من منهج البحث التاريخي ، ويراعي الدقة العلمية المتناهية ، ويُعنى بالنتائج الملموسة ، ويتعدى عن الأحكام العامة ، وهو

يتطلب إلى ذلك كله معرفة واسعة بالآداب والأفكار واللغات والأذواق ، وإذا كانت معرفة هذه الأمور تُعدُّ مزايا إضافية للمؤرخ الأدبي ، فإنها تُشكِّل شروطاً أساسية عند الباحث المقارن ، ومن هنا يختلف (تأهيل) الباحث المقارن عن المؤرخ الأدبي ، وربما صعب أن يقوم أحدهما مقام الآخر على الرغم من تداخل منطقتيهما وحاجة كلٍّ منها إلى جهود الآخر .

على أن باحثاً مثل هنري رماك قد لا يرى أية ضرورة لتأصيل منهجية خاصة بالآداب المقارن ، وكذلك لا يرى ضيراً في توسيع نطاق اهتمامات الآداب المقارن والخروج به عن دائرته .

وبالإشارة إلى مخاوف المدرسة الفرنسية من أن اتساع نطاق اختصاص الآداب المقارن قد يعرض الباحث إلى السطحية فإنَّ المرء يمكن أن يتساءل مع البروفسور هاري ليفن أستاذ الآداب المقارن في جامعة هارفرد : ومتى كان ضيق الاختصاص ضماناً للعمق ؟ إنَّ الآداب المقارن ، بما يتطلبه من شمولية في الدراسة واتساع في الأفق ، يمكن أن يكون رداً على الدعوة إلى الإمعان في تحديد الاختصاص وتضييقه ، وأنَّ مداه المتسع هو الذي يوفر له نصيباً أقوى من العمق والصحة .

ب- حين تكون المسألة مسألة تداخل بين الحدود السياسية واللغوية ، فإنَّ طبيعة البحث الميداني هي التي تحدد عملية الفرز ، أي هي التي تقرر إذا كانت العلاقة بين الآداب المشتركة لغة ، المنفصلة حدوداً أو قومية ، هي علاقة محلية أم علاقة خارجية . وليس من الضروري في هذا المجال ولا من المفيد تطبيق معايير جامدة أو مرسومة سلفاً . ولعلَّ أبرز مثال على ذلك استمرار المناقشات حتى يومنا هذا حول الصلة المقارنة بين الأدبين الإنكليزي والأمريكي . وعلى الرغم من كثرة الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع فإنه ما زال من أشد المسائل خلافية ، وتبدو مناهج الآداب المقارن هي الأكثر جدوى في معالجة هذا الموضوع . يضاف إلى ذلك أن هذه المشكلة ليست مشكلة الآداب المقارن وحده ، ولكنها مشكلة الآداب القومية المتصلة بها . فليس الآداب المقارن وحده المطالب بحل هذه المشكلة ، لأنَّ موقفه منها مرتبط أيضاً بموقف الباحثين في الآداب القومي منها . فإذا كان مؤرخو الآداب الجزائري مثلاً يجدون من الأسباب ما يسمح لهم باعتبار الآداب الجزائري المكتوب بالفرنسية جزءاً من تاريخ أدبهم الوطني ، فإنه يترتب على الأديب المقارن أن يأخذ ذلك بعين الاعتبار وأن ينطلق منه . ويتضح ذلك تماماً في موقف مؤرخي الآداب الأمريكي الذين يصرون على اعتبار أدبهم ظاهرة مستقلة ويرفضون معاملته بوصفه امتداداً للآداب الإنكليزي .

لقد استوقفت هذه المسألة بول فان تيجم وعالجها منذ وقت طويل في كتابه " الآداب المقارن " الصادر عام ١٩٣١ . يقول فان تيجم في مطلع الباب الثاني وبكل وضوح : " موضوع الآداب المقارن هو دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقتها بعضها ببعض . فيجب أن يشمل إذن - إذا نظرنا إلى العالم الغربي فحسب - علاقات الأدبين اليوناني واللاتيني أحدهما بالآخر . ثمَّ ما تدين به الآداب الحديثة منذ العصور الوسطى للآداب القديمة : ثمَّ العلاقات بين الآداب الحديثة المعاصرة . لكن هذا القسم الأخير ، وهو أوسع الأقسام وأكثرها تعقيداً ، هو المقصود عادة من قولهم الآداب المقارن ، وذلك لأسباب عملية على وجه الخصوص .

هنا نقطة أولى ينبغي توضيحها : ما هي حدود أدب من الآداب في عصر من العصور ؟ ما هي الحدود التي إذا تعدّيناها جاز لنا أن نتحدّث عن أدب أجنبي ، وعن تأثر أو تأثير به فيه ؟ الجواب على هذا سهل حيثما تكن المساحة اللغوية منطبقة كلّ الانطباق أو بعضه على المساحة السياسية ، كما هو الشأن بين فرنسا وإنجلترا أو بين فرنسا وإسبانيا . لكن هذا الانطباق غير متوفر في غالب الأحيان . وهناك حالات كثيرة يصعب أن نجد لها حلاً عاماً ، فكثيراً ما تكون اللغة السائدة في بلد من البلدان ممتدة إلى ما وراء حدوده ، وهنا لا بدّ أن نتساءل : هل نلحق الآثار التي تظهر فيما وراء هذه الحدود بالأدب القومي الذي تنتجه الأمة ؟ أمّا الألمان فإنهم يعتقدون بذلك فيما يتعلق بهم ، فتراهم يضعون الكتاب السويسريين هالر ، بودمر ، و ج كيلر ، والكاتبين النمساويين روزجر وأنتسجروبر في عداد الأدباء الألمان ، بل في منازل طيبة من مصاف هؤلاء الأدباء . وأمّا في فرنسا ، حيث الوحدة القومية قديمة مغرقة في القدم ، وحيث الشعور بهذه الوحدة عميق قوي ، فإننا نستحي أن ننسب إلينا من ليس منا . لكننا لأسباب بديهية نعدّ روسو ، ودي ميستر ، كاتبين فرنسيين ، رغم أنّ الأول من جنيف والثاني من سافوا ، ونقبل في عدادنا ، فينه ، وشيرر ، ورو ، وشر بولي السويسريين ، ورودنباخ ، وفرهارن البلجيكيين لأنهم حوّموا حول باريس كمركز أدبي ، ولكننا ندع لسويسرة توبفر ، وندع لبلجيكا كاميل ليمونيه ، لأنهما أثرا البقاء في بلادهما ، ولذلك يجب أن نعدّ تأثير زولا في كاميل ليمونيه داخلاً في نطاق الأدب المقارن ، وكذلك الرومانطيقية في جنيف . وكذلك التأثيرات الفرنسية في الأدب الكندي المكتوب باللغة الفرنسية . وكذلك الكتاب الأمريكيان بالنسبة إلى الأدب الإنجليزي ، فقد أصبح الإنجليزي لا يدخلون آثارهم في نطاق الأدب الإنجليزي . لهذا يجب أن ننظر إلى تأثير كارليل في إمرسون أو تأثير إدجار بوا في القصاصيين الإنجليزي على أنّه من موضوعات الأدب المقارن " .

وعليه يمكن أن نقيس على تلك الآداب التي تشترك في لغات بلدان أخرى ، مثل :

- آداب أمريكا اللاتينية المشتركة آدابها لغة مع اللغة الإسبانية واللغة البرتغالية . وهي آداب وطنية ، تنتمي إلى بلدان أخرى ، ولها ثقافتها المختلفة . ولذا يمكن أن تُقارن هذه الآداب مع الآداب الإسبانية والبرتغالية .
- وكذلك يمكن مقارنة الآداب الإفريقية التي تكتب آدابها باللغة الفرنسية ، (ومنها الأدب الجزائري الذي كُتب بالفرنسية) مع الأدب الفرنسي .
- وكذلك الأمر ينطبق على ما كتبه جبران خليل جبران بالإنكليزية ، فإنّ هذا الأدب وصاحبه ينتميان إلى الأدب العربي والعروبة انتماء قوياً . فيمكن أن نقارنه مع الأدب الإنكليزي وكذلك مع الأدب الأمريكي .
- وينطبق الأمر كذلك على بعض البلدان الآسيوية كالأندلس وغيرها التي يكتب أدباؤها آدابهم باللغة الإنكليزية ، فإنّ هذه الآداب يمكن أن تُقارن مع الأدبين الإنكليزي والأمريكي .
- فالمسألة تتعلق هنا بالانتماء الوطني والقومي أولاً وأخيراً . وكذلك فإنّ مؤرخي الآداب هم الذين يقررون إذا كانت هذه الآداب تنتمي إلى آدابهم أو لا .

- إنَّ ما قاله مُحمَّد غنيمي هلال " والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه . فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها " .

لا يتطابق كلياً مع كلام بول فان تيجم ، ولا يمكن قبوله دائماً وفي حالات كثيرة . فهل حقاً كلُّ من يكتب بالعربية أدبه عربي مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه ؟ ربَّما كلامه ينطبق على أولئك الأدباء الذين عاشوا في البلاد العربية والإسلامية أو ولدوا فيها وكتبوا بأدبهم باللغة العربية وأصبحوا جزءاً لا يتجزأ من البلاد العربية وعدوا أنفسهم من أهل تلك البلاد . والأمثلة على ذلك كثيرة في أدبنا العربي وتراثه كبشار بن برد وابن الرومي وابن المقفع وغيرهم . أمَّا من يكتب بالعربية دون انتماء إلى العروبة والبلاد العربية فأدبه لا يمكن أن يُعدَّ أدباً عربياً ، وهذا ما أشار إليه بول فان تيجم أستاذ الأدب المقارن .

- وكذلك فإنَّ ما جاء به بول فان تيجم من أنَّ الألمان يعتقدون بذلك فيمن يكتب باللغة الألمانية ، فليس دقيقاً، ويجب أن يُعاد النظر فيه ؛ ذلك أنَّ كثيراً من الأدباء والشعراء الأجانب يعيشون في ألمانيا منذ زمن بعيد وحصلوا على جنسيات ألمانية ، لكنهم لم يدخلوا في تاريخ الأدب الألماني ، وإنَّما عُرف هؤلاء بأنَّهم أدباء أجانب يسهمون في الأدب الألماني والحياة الثقافية . ودليلنا على ذلك أن هناك جوائز أدبية تُمنح لمثل هؤلاء الأدباء سنوياً، مثل جائزة شاميسو التي منحت للشاعر والأديب والناقد المسرحي العربي السوري الدكتور عادل قرشولي ، على الرغم من أنه يعيش في ألمانيا منذ أوائل الستينات ، وحاصل على الجنسية الألمانية ، ويكتب أدبه وشعره باللغة الألمانية ، وفي وقت من الأوقات تسلم رئاسة اتحاد كُتَّاب مدينة لايبزيغ .

ج- إن نتائج الأدب المقارن قد لا تكون ذات صلة مباشرة بالنواحي الجمالية والذوقية . ولكن حيثما اقتضى المقام البحث في هذه النواحي فمن واجب الأدب المقارن أن يخوض فيها . وإنَّ الحصيلة التي تتمخض عن ذلك ذات فائدة ثمينة للناقد والمتذوق على السواء . واعتماداً على نتائج الأدب المقارن يستطيع الناقد أن يحدد مدى الابتكار والأصالة في الأعمال الفنية أو مدى اعتمادها على التقليد .

ويستطيع كذلك أن يعلل وجود ظواهر فكرية أو فنية غير متوقعة في أعمال معينة ، كما أنَّه يستطيع الإفادة من سلاح المقارنة في تحديد القيمة الجمالية للأعمال المدروسة والتوصل إلى سرِّ تأثيرها أو شيوعها . وقد كانت المقارنة وما تزال أقوى برهان في مجال التذوق . كما أنَّ الربط بين التجارب الأدبية المحلية والخارجية يعين الناقد كثيراً على حسن التذوق وقيِّمه من المبالغة في تقدير أعمال محلية قد لا تصل إلى مستوى أعمال مماثلة لدى أمم أخرى ، وقد تكون شهرتها مبنية على مناسبات وملابس إيطارية ضعيفة الصلة بالقيمة الجمالية الخالصة .

وفي العصر الحديث بالذات تزداد كثيراً قيمة النتائج التي يقدمها الأدب المقارن للنقد . وذلك تبعاً لازدياد التفاعل الثقافي في العالم المعاصر وما نجم عنه من اشتراك في الأفكار والأذواق وطرز التعبير ، بحيث أصبح من غير المعقول إقدام الناقد على إصدار أحكام جمالية وذوقية على الأعمال المحلية دون الاستنارة بموجة الأذواق العالمية .

ولا شك أن الاطلاع على كل هذه الأمور هو من صميم عمل الناقد المتبصر ، ولكن عمل الناقد يسهل جداً حين يُقدّم الأدب المقارن بين يديه نتائج دقيقة وثابتة علمياً.



رينيه إيتامبل

ودعوته إلى تجديد الأدب المقارن وتطويره

يُعدُّ رينيه إيتامبل من أبرز المقارنين الفرنسيين اليساريين الذي كان يعطي الأولوية لعنصر الأدب في المقارنة وليس العكس . وهو الخطأ الذي وقعت فيه المدرسة التقليدية الفرنسية في الأدب المقارن . كما أنَّ الثقافة الموسوعية لإيتامبل طبعت نزعتَه في الأدب المقارن بطابع الشمولية والكونية التي لا تحتقر مسبقاً أية ثقافة أو أي شعب ، لأنها تقاوم كل شوفينية وعنصرية بدءاً بالفوقية الأوربية .

وقد هاجم إيتامبل مواطنه ماريوس فرانسوا غويار ، واتهمه بالتعصب الإقليمي والقومي ، وبتكريز كل أضواء التأثير على الأدب الفرنسي ، وأيد معارضيه من الأمريكيين وغيرهم ، وسخر منه حين أعاد طباعة كتابه (الأدب المقارن) عام ١٩٥٨ ، واستغرب كيف أن غويار لم يشعر بالتطورات الكبرى التي حدثت في مفهوم الأدب المقارن في الخمسينات ، سواء في أوربة الغربية أو الشرقية ، وجروء على إعادة طباعة كتابه الذي نشره للمرة الأولى عام ١٩٥١ دون أن يغير أية كلمة مما قاله في ذلك الحين .

وأعلن إيتامبل بوضوح : أن أولى المهمات المطلوبة من المقارنين هي أن ينحوا جانباً من الآن فصاعداً كل شكل من أشكال التعصب القومي والإقليمي ، وأن يعترفوا أخيراً أن حضارة الإنسانية التي جرى في سياقها تبادل القيم على مدى آلاف السنين ، لا يمكن أن تُفهم أو تُذوق دون إشارات متواصلة إلى هذه التبادلات ، التي تقتضي تركيبها منا ألا نركز نظام بحثنا حول لغة واحدة معينة أو بلد واحد معين .

ودعا إيتامبل زملاءه الفرنسيين إلى الخروج من الحلقة الضيقة للأدب الأوربية ، وإلى الاتصال بأدب الشرق الأقصى كالصين واليابان ، والاهتمام بحقول جديدة من المعرفة الأدبية مثل (الأسلوبيات) والعلوم البلاغية الأخرى كالاستعارة والبديع ، وعلم البنية الأدبية ، كما لفت النظر إلى أهمية علم الترجمة الذي يُعدُّ العصب الحساس للتبادلات وبالتالي للأدب المقارن .

ومن الموضوعات التي اقترحها إيتامبل مثلاً لتكون موضوع بحث للأدب المقارن في المستقبل :

- ١ . تأثير الوضعية الفرنسية في أمريكا اللاتينية .
- ٢ . العلاقات بين اليهود والمسلمين والمسيحيين في الأندلس .
- ٣ . المؤثرات الغربية في الأدب الياباني بعد ثورة الميجي .
- ٤ . تطور الأفكار العنصرية في أوربا منذ اكتشاف أمريكا وأفريقيا السوداء .

كما استوحى من الأبحاث والمناقشات التي درأت في المؤتمر الثالث للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في بودابست عام ١٩٦٢ قولين رأى أن يكونا دستوراً لكل المقارنين :

القول الأول لكارل ماركس : " إنَّ حالة من الاعتماد المتبادل بين الأمم ذي سمة كونية تحل محل حالة الانعزال القومي والمحلي ، حيث كانت كلُّ قومية ذات اكتفاء ذاتي في الماضي . وما ينطبق على الإنتاج المادي ينطبق على النتاج الفكري . إنَّ أعمال أمة ما تصبح ملكاً مشتركاً لكلِّ الأمم . إنَّ ضيق الأفق القومي والعداء

لكل ما هو أجنبي يصبحان مع الزمن غير قابلين للوجود . فمن جذور العديد من الآداب القومية وحتى الإقليمية، سوف يزدهر نت الآن فصاعداً أدب كوني ."

والقول الثاني لمونتسكيو : " إذا عرفت شيئاً نافعاً لي لكنه ضار لعائلي فيني استبعد ذلك من ذهني . إذا عرفت شيئاً نافعاً لعائلي لكنه ليس كذلك لبلادي فيني سأحاول أن أستبعده . إذا عرفت شيئاً نافعاً لبلادي لكنه ليس كذلك لأوروبا ، أو أنه نافع لأوروبا ومعاد لبني البشر ، فيني سأعتبر ذلك جريمة ."

وكان من المعجبين بالسيدة نيوباكيفا من أكاديمية العلوم في موسكو التي أكدت على أن الأدب المقارن يجب أن لا يقتصر على دراسة العلاقة بين الآداب المختلفة في العصر الحديث فقط بل أن يدرس كذلك ، في شموليته ، تاريخ هذه العلاقات ، ولو تطلب من الباحث العودة إلى الماضي السحيق .

ويرى إيتامبل أن الأدب المقارن لا يقتصر على العلاقات الدولية في القرنين السادس عشر والسابع عشر فقط، كما يظن بعضهم ، وإنما كذلك على العلاقات الدولية في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وأن العلاقات بين الأدبين اليوناني واللاتيني لم تكن غائبة عن دراساتهم واهتماماتهم ، وكذلك فإن العلاقات بين العالم اليوناني ، والعالم العربي ، والعالم العبري ، والعالم اللاتيني ، والعالم السلافي والامبراطورية المغولية في العصور الوسطى كانت حاضرة وتستحق اهتمامات المدرسة الفرنسية .

وقد دعا إلى وجود معهد متخصص بدراسات الآداب ولغاتها في كل بلد ، وأنه لن يكون هناك أدب مقارن حقيقي ما لم يصبح البحث والتعليم في هذا الحقل مركزيين . وأن الأدب المقارن لن يدرس بطريقة جدية إلا إذا خصصت كل دولة مهمة بالأدب المقارن معهداً واحداً على الأقل يجمع خمسة عشر إلى عشرين أستاذاً ، وعدداً مساوياً من المساعدين ومشرفي البحوث ، بحيث يتم اختيارهم ليس على أساس ثقافتهم الواسعة فقط وإنما بطريقة تتيح لكل العائلات اللغوية أن تمثل تمثيلاً يتناسب مع أدوارها. وكان يحلم أن يشمل ذلك المعهد متخصصين في الحضارتين الهيلينية واللاتينية ، ومتخصصين في الحضارات السومرية ، والمصرية ، والسلافية ، والهندية ، والبنغالية ، والصينية ، والآداب الجرمانية ، وآداب اللغات المتفرعة عن اللاتينية ، وأناساً على دراية بالآداب التركية والمغولية واليابانية . فكل شيء في تاريخ الآداب يتم بالاعتماد المتبادل ، ومن لا يملك أكثر من مجرد معرفة قليلة في عدد الآداب لن يفهم فهماً حقيقياً أدباً واحداً.

وطالب بإنشاء بيليوغرافيا عامرة غنية بكل ما يتعلق بترجمات الآداب ، والكتب والدراسات المتعلقة بالأدب المقارن التي تصدر في كل بلد .

كما طالب دارسي الأدب المقارن بمعرفة لغات عديدة ومهمة ، لا تقل عن عشر لغات عالمية ليكون متفوقاً في مجال الأدب المقارن .

٣. المفهوم الأمريكي في الأدب المقارن (المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن)

منذ أن دخل الأمريكيون عالم الأدب المقارن أظهروا عزوفاً شديداً عن التقيد بتشديدات المدرسة الفرنسية ، وأحبوا دائماً أن يوسعوا باب الأدب المقارن لتدخل فيه مختلف النزعات العالمية والفنية والأدبية الخالصة . ولا بدّ للمرء من يأخذ النظرية الأمريكية بجدية كافية ، وما ذلك بسبب ما تقدمه من حلٍّ ذي قيمة ذاتية فحسب ، بل لأنّ الأمريكيين أبدوا بالتدريج منذ ستينات القرن الماضي اهتماماً بالأدب المقارن وتنظيم دراساته ما جعلهم يناطحون مناكب الفرنسيين في مجال زعامة هذا الحقل المعقد من البحث الأدبي ، وأن يزرحوهم عن مواقعهم ، وربما في النهاية يبرزوا قوةً فائقة مرهوبة الجانب في هذا المجال .

وإذا كان النمو المتصاعد في الدراسات المقارنة عند الأمريكيين يفسر في الجانب الظاهر منه بضخامة الإمكانيات التي تضعها الجامعات الأمريكية بين يدي الباحثين من مثل التمويل ، والتسهيلات المكتبية المختلفة ، وفرق البحث المشترك ، فإنه في الجانب غير الظاهر منه ، ربما يرجع إلى رغبة خفية لدى القائمين على الجامعات في فتح النوافذ الأمريكية على نتاج الآداب العالمية في وسط مجتمع دينامي كبير غارق في مشكلاته الخاصة ، من العالم ، مشغول بالعلاقات ضعيف التأثير أو الإحساس بما يجري في مناطق أخرى من العالم ، مشغول بالعلاقات الغربية بين ولايات القارة الأمريكية أكثر مما هو مشغول بالعلاقات بين البلدان والقارات . بل ربما كانت هذه الانعطافة الأدبية تتضافر مع غيرها من البوادر لتشكل نذير عصر أمريكي مطلّ على المستوى العالمي الحضاري - الثقافي مثلما هو مطل على المستوى السياسي - العسكري - الاقتصادي .

ومما لا شكّ فيه أن الأمريكيين تأثروا بالفرنسيين في الدراسات المقارنة ، وأخذوا عنهم هذا المفهوم ، ودرسوه في جامعاتهم ، وتجلّى في دراساتهم التي أجروها في مجال مقارنة الآداب . إلّا أن هناك آراء جديدة جديدة تبلورت لدى بعض هؤلاء المقارنين . وقد ظهرت بوادر هذه الأفكار والآراء بشكل مبكر في كتاب نظرية الأدب المقارن لرينيه ولك واوستن واين الذي ظهر عام ١٩٤٩ ، ثم تبلورت فيما بعد من خلال مرافعات ولك في مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن ولا سيما في المؤتمر الثاني الذي عقد في مدينة شابل هل في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٥٩ ، ثمّ في المؤتمر الثامن الذي عقد في مدينة بودابست عام ١٩٧٦ . وإلى جانب رينيه ولك كان هناك المقارن الأمريكي (من أصول ألمانية) هنري رماك ، الذي أسهم إسهاماً كبيراً أيضاً في بلورة المفهوم الأمريكي في الأدب المقارن .

وقد وضع رينيه ولك أسس هذا التفكير ولكنه لم يتابع الشوط بسبب انشغاله بتخصصه الأساسي في النقد والتاريخ . أما نظيره رماك فقد تابع قضية الأدب المقارن متابعة تخصصية تتصف بالدأب والحماسة المتوهجة ، سواء من خلال التدريس الجامعي في جامعة إنديانا ، أم من خلال إسهاماته النظرية والتطبيقية الغزيرة ، أم من خلال مشاركاته المتواصلة في مؤتمرات الأدب المقارن ، ولا سيما في نشاطات الرابطة الدولية للأدب المقارن .

ومن إسهامات رينيه ولك في مجال الأدب المقارن من حيث التأليف والمشاركة والتي تُظهر تفكيره المقارني يمكن الإشارة إلى :

- ١- الأدب العام والمقارن والقومي ؛ وهو الفصل الخامس من كتابه المشترك مع أوستن وارن : نظرية الأدب. الصادر في عام ١٩٤٨ كما تشير مقدمة المؤلفين ، و ١٩٤٩ كما يشير الدكتور حسام الخطيب. ترجمة: محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب ، دمشق ١٩٧٢.
- ٢- مشاركته في مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن ولاسيما المؤتمر الثاني (شابل هل ١٩٥٨ في الولايات المتحدة الأمريكية) والمؤتمر الثامن (بودابست - هنغاريا ١٩٧٦) .
- ١- كتابه : مفاهيم نقدية ، وهو عبارة عن مقالات مترجمة من كتابين لرينيه ويلك : مفاهيم نقدية وألوان من التمييز. ترجمه إلى العربية : الدكتور مُجّد عصفور ، وصدر ضمن سلسلة عالم المعرفة (الكويتية) شباط ١٩٨٧ ، العدد ١١٠. ويضم الكتاب ثلاث مقالات في الأدب المقارن :
أولاً : الأدب المقارن : اسمه وطبيعته . الفصل التاسع .
ثانياً : الأدب المقارن اليوم . الفصل العاشر .
ثالثاً : أزمة الأدب المقارن . الفصل الحادي عشر .

ويمكن أن نعرض أهم النقاط البارزة من تفكير رينيه ولك المقارني بالآتي :

١. مصطلح الأدب المقارن كما فهمه الفرنسيون متعب وشامل لمجالات مختلفة من الدراسة الأدبية ، ولذلك تطور هذا النظام المعرفي ببطء .
٢. اقتصر المفهوم الفرنسي على المشكلات الخارجية مثل المصادر والتأثيرات والشهرة . وخطورة هذه المشكلات أنها قد تركز الاهتمام على كتاب الدرجة الثانية أو على الوسط الزمني التاريخي وتحمل الجوهر الأدبي للظاهرة المدروسة ، وبذلك تكون نوعاً من (التجارة الخارجية) للأدب متعاملة مع أجزاء متقطعة من النتاج الأدبي وليس مع العمل المحدد بكيته المعقدة .
٣. أفضل دفاع عن الأدب يكون بالتركيز على منظوره وروحه ، أي بدراسة الأدب من منظور دولي ، ومن هنا يكون الأدب دراسة مستقلة عن حواجز السياسة والجنس واللغة ، كما أنه لا يمكن أن ينحصر في منهج واحد ، فالوصف ، والتشخيص ، والتفسير ، والقص ، والتوضيح ، والتقويم ، كلها تستخدم في معالجته ، كما تستخدم المقارنة تماماً ، وتشمل المقارنة - كذلك - اللغات والأجناس الأدبية التي لا ترتبط تاريخياً ، كما أنه لا يمكن أن ينحصر في تاريخ الأدب ويستبعد النقد والأدب المعاصر ، إذ لا يمكن أن يُعدّ المنهج التاريخي هو المنهج الممكن الوحيد حتى بالنسبة لدراسة الماضي ، لأن الأعمال الفنية آثار وليست وثائق .

٤. هناك ثلاثة أفرع أساسية للدراسة الأدبية هي : التاريخ الأدبي والنظرية والنقد ، وكل منها يتضمن الآخر .
والأدب المقارن ، شأنه شأن الأدب القومي ، لا يستطيع أن ينفصل عن دراسة الأدب في جملته ، ولن يستطيع الأدب المقارن أن يفيد ويخصب إلا إذا تخلص من الحدود المصطنعة وأصبح مجرد دراسة للأدب .
٥. من مهمات الأدب المقارن إعادة كتابة التاريخ الأدبي بوصفه تركيباً وعلى مستوى فوق قومي ، ودراسة الأدب المقارن بهذا المعنى تتطلب كفاءات لغوية ومنظورات واسعة وإخماداً للعواطف المحلية والإقليمية ، وهي أمور ليست سهلة ، ويجب النظر إلى الأدب على أنه كل واحد على المستويين الفني والإنساني .

وفي أكثر من موضع كرر رينيه ولك على خطورة ميكانية التحديد التقليدي للأدب ، واعترض على وضع حدود للأدب المقارن ودعا بشدة إلى الانفتاح ، حتى كاد يلغي الأدب المقارن ، إذ ينسب إليه كل شيء ولا شيء . وفي ختام مقاله المشهور : " الأدب المقارن : اسمه وطبيعته " ، يفهم من كلامه أنه يريد أن يجتمع في كل واحد " النقد الصحيح " و " وتاريخ الأدب " و " الأدب القومي " و " الأدب العام " ، ولا ينسى أن يؤكد في السطر الأخير الحاجة إلى المنظور الواسع الذي لا يحققه إلا الأدب المقارن .

هذه الفقرة الختامية بأكملها نوردها لأنها يفترض أن تمثل خلاصة ما توصل إليه :
" فمما لا شك فيه أن الأدب المقارن يريد تحطّي الأهواء القومية والنظرات الضيقة ، ولكنه لا يتجاهل وجود التقاليد القومية المختلفة وحيوتها ولا يقلل من أهميتها . وعلينا أن نحذر من الاختبارات الزائفة التي لا ضرورة لها ، لأننا نريد كلاً من الأدب القومي والعام . ونحتاج إلى كل من التاريخ والنقد الأدبيين ، ونحتاج إلى المنظور الواسع الذي لا يوفره إلا الأدب المقارن " .

أمّا هنري رماك فقد وضع أسس النظرية الأمريكية في الأدب المقارن . ففي مقالته التأسيسية : " الأدب المقارن ، تعريفه ووظيفته ، يبسط رماك خطوط ما يمكن أن يُسمّى حقاً " النظرية الأمريكية في الأدب المقارن .
إنّ رماك منهجي ومباشر ومتجاوز للمقدمات ، مثله مثل سائر الكتاب الأمريكيين ، وها هو يبدأ دراسته ، التي أصبحت مرجعاً ثقة ، بمنتهى الوضوح والتحديد (تعريفه للأدب المقارن) :
" الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين ، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى ، وذلك من مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى) ، والفلسفة ، والتاريخ ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع) ، والعلوم والديانة ، وغير ذلك . وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى ، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني " .

ويؤكد رماك أنّ تعريفه هذا مقبول لدى معظم دارسي الأدب المقارن ، ولكن ليس لديهم جميعاً . وهو يدرك تماماً الفرق الشاسع بين هذا التعريف وبين تعريف مدرسة المقارنين الفرنسيين .

ومن خلال هذا التعريف وما سبق من آراء لرينيه ولك تحدد مفهوم المدرسة الأمريكية للأدب المقارن . ويمكن أن نجمل هذا المفهوم بالنظر إلى المفهوم الفرنسي بالنقاط التالية :

١- لا يختلف الأمريكيون عن الفرنسيين في أن الأدب المقارن هو مقارنة أدب قومي مع أدب قومي آخر .
إلا أن الأمريكيين يتوسعون في مقارنة أكثر من أديين على خلاف الفرنسيين الذين كانوا يقارنون أديين فقط .

٢- يركز الفرنسيون على الصلات التاريخية التي ينشأ عنها تأثير وتأثير ، ويفضلون الخوض في المسائل التي يمكن أن تُحلَّ على أساس البينات الملموسة ، المستندة إلى الوثائق الشخصية . وهي تحاول أن تستبعد النقد الأدبي من منطقة الأدب المقارن . وتنظر شزراً إلى الدراسات التي تعتمد على مجرد المقارنات ، مجرد بيان أوجه الشبه وأوجه الخلاف ز

٣- انهمك الفرنسيون في دراسة التأثيرات وتجنبوا مسائل التذوق الفني والجمالي والتقييم ، مع أنه - في رأي رماك - يمكن للدراسة المقارنة غير القائمة على أساس التأثير أن تفسح مجالاً أكبر لإيضاح جوهر النتاج الأدبي ن فكأنما الانهماك في مسألة التأثير حجب هذا الجوهر .

٤- لم يشترط المفهوم الأمريكي ثبوت التأثير والتأثير أساساً للدراسة المقارنة ، وبذلك يفرغ المدرسة الفرنسية من منطقها وفلسفتها ، ويجازف بتقريب الأدب المقارن من النقد الأدبي ، ذلك أنه ما لم تتوصل المقارنة المقصودة إلى نتائج معينة خارج نطاق التذوق الأدبي فإنها تتعرض لأن تغدو عملاً خاصاً لحساب النقد الأدبي . ومن المعروف أنه من بين الأسلحة التي استعملها النقد الأدبي عبر العصور ثبت أن سلاح المقارنة هو الأشد مضاءً والأكبر قدرة على الإقناع . ويرتبط التذوق الجمالي عادة ارتباطاً وثيقاً بالمقارنة ، ولا سيما في ممارسته اليومية . إن المقارنة هي الأداة النوعية للتذوق الجمالي ، والمدرسة الفرنسية لا تطمئن كثيراً إلى هذا السلاح ذي القابلية الفنية الكبرى ، وإن كان غير فني بالضرورة ، لأن ميدانها هو البحث العلمي لا التذوق الفني .

٥- والاختلاف الجذري بين المدرستين فيما يتعلق بعلاقة الأدب وحقول المعرفة الأخرى . فالفرنسيون لم يهتموا بمقارنة الأدب مع الفنون التعبيرية الأخرى ، ولا يعتقدون أنها تدخل في نطاق الأدب المقارن . بينما ركّز الأمريكيون على المقارنات بين الأدب وحقول المعرفة الأخرى.

٤. المفهوم السلافي في الأدب المقارن (المدرسة السلافية في الأدب المقارن)

لقد تأخر ظهور الأدب المقارن في الاتحاد السوفييتي السابق وفي أقطار أوروبا الشرقية سابقاً إلى أواسط الخمسينيات من القرن العشرين . ولم يُدرّس أو يُمارس بصورة علنية في الجامعات الروسية طوال المرحلتين : اللينينية والستالينية . وبعد سقوط الستالينية وزوال الستار الحديدي في أواسط خمسينيات القرن العشرين انفتحت أقطار أوروبا الشرقية على العالم ثقافياً وعلمياً ، وتشكلت في تلك الأقطار جمعيات للأدب المقارن ، ومورست الدراسات المقارنة ، وعقدت ندوات ومؤتمرات للأدب المقارن في جامعات تلك البلدان . كما ظهر مقارنون لامعون يتمتعون بدرجة عالية من الكفاءة، جعلتهم يحظون بشهرة واسعة خارج أقطارهم ، كالروماني مارينو والتشيكي دوريشين والألماني فايمان والروسي فيكتور جيرمونسكي . فقد تألق هؤلاء المقارنون في مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن، وترجمت مؤلفاتهم إلى لغات أجنبية كثيرة ، وتعاضم دورهم في حركة الأدب المقارن العالمية ، مما حمل الرابطة الدولية للأدب المقارن على أن تجعل من مدينة بودابست مقراً لمجلتها . وهكذا برزت في ساحة الأدب المقارن مدرسة جديدة سرعان ما عُرفت " بالمدرسة السلافية " ، تميزاً لها من المدرستين الفرنسية والأمريكية . وهذه التسمية خلافية . فما يجمع بين ممثلي هذه المدرسة ليس انتماءهم إلى العرق السلافي ، لأنّ منهم الألماني والروماني وغيرهما من غير السلافيين . إنّ القاسم المشترك بينهم الأسس النظرية والمنهجية التي ينطلقون منها في دراساتهم المقارنة ، وهي أسس لا علاقة لها بانتمائهم إلى العرق السلافي ، بل بانتمائهم إلى الفلسفة الماركسية ، أي المادية الجدلية.

ويجب الإشارة إلى أن ممثلي هذه المدرسة وجدوا في الجامعات الروسية والأوروبية الشرقية قبل سقوط الستالينية وكانوا يقومون بأبحاثهم ودراساتهم المقارنة قبل ذلك بوقت طويل . فالروسي فيكتور جيرمونسكي ، وهو أبرز ممثلي هذه المدرسة ، قد أجرى دراساته المقارنة حول " الملاحم البطولية الشعبية " في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين . وهو لم ينح في أبحاثه منحى دراسات التأثير والتأثر الفرنسية ، بل نحا منحى آخر ينسجم مع جوهر الفلسفة الماركسية ونظرية الأدب المادية الجدلية ، التي تعدّ مقولة الارتباط الجدلي بين الأدب والمجتمع أبرز مقولاتها . فهو لم يُرجع ظواهر التشابه بين الآداب المختلفة إلى عوامل التأثير والتأثر ، وذلك لسبب بسيط ، هو أنّ القسم الأعظم من تلك الظواهر لا علاقة له بالتأثير والتأثر ، فمن الملاحظ وجود تشابه بين ظواهر أدبية في آداب لم تقم بينها علاقات تأثير وتأثر ، وذلك نتيجة التباعد الجغرافي والحواجر اللغوية والعزلة الثقافية . وما إلى ذلك من أسباب . وهذا الأمر لم يكن غائباً عن ممثلي المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن ، بل كانوا يعرفونه تماماً ، لكنهم أشاحوا وجوههم عنه ، بحجة أنه لا يدخل في اهتمامات الأدب المقارن ، ولا مسوغ لدراسته ، تماماً كما ليس هناك مسوغ لأن يقارن المرء بين زهرة وحرشة . أما فيكتور جيرمونسكي فقد استوقفته تلك الظواهر فدرسها وحاول أن يجد تفسيراً لها . وما دامت زاوية التأثير والتأثر لا تقدّم أي شيء على هذا الصعيد ، كان لا بدّ من البحث عن منهج أو منطلق نظري جديد لتفسيرها . ذلك المنطلق هو المقولة الرئيسية لنظرية الأدب الماركسي التي

ترى أنَّ هناك علاقة جدلية بين الظواهر الأدبية وبين البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع . ومن وحي تلك المقولة وضع جيرمونسكي نظرية التشابه النمطي أو التيبولوجي . فهناك من التشابه بين الآداب ما لا يمكن رده إلى عوامل التأثير والتأثر ، ولكن يمكن إرجاعه إلى مستويات متشابهة من التطور تشابه أيضاً في بناها الأدبية . أما المجتمعات التي تتفاوت درجات تطورها فإنَّ بناها الأدبية تتفاوت أيضاً . وقد لاحظ جيرمونسكي من دراسته للملاحم البطولية الشعبية أنَّ تلك الملاحم قد ظهرت في مجتمعات مختلفة ، دون أن يكون هناك ما يشير إلى أنَّ ذلك قد تمَّ بفعل علاقات التأثير والتأثر . فقد ظهرت تلك الملاحم في مجتمعات لم تقم بينها علاقات تبادل ثقافي أو أدبي، ولكن على الرغم من ذلك فإنَّ من الملاحظ وجود أوجه تشابه كبير بين تلك الملاحم . وبما أنَّ هذا النوع من التشابه لا يمكن أن يُردَّ إلى علاقات التأثير والتأثر ، فقد سمَّاه جيرمونسكي " تشابهاً نمطياً " أو " تيبولوجياً " . إنَّ الاختلاف في توقيت ظهورها لا يمكن أن يُفسَّر إلاَّ باختلاف درجات التطور الاجتماعي . فعندما ظهرت تلك الملاحم في الأدب اليوناني القديم ، لم تكن المجتمعات الأخرى ، كالمجتمع العربي مثلاً ، مهياًة لظهورها . وعندما أفل نجم هذا النوع الأدبي في الأدب اليوناني ، نشأ وازدهر في بعض الآداب الآسيوية التي لم تقم بينها وبين الأدب اليوناني أية صلات تاريخية . وهذا ما مكَّن جيرمونسكي من أن يُرجع تلك الظاهرة إلى كون تلك المجتمعات قد بلغت مرحلة من التطور الاجتماعي جعلت ظهور أدب الملاحم البطولية فيها أمراً ممكناً .

هل أنكر جيرمونسكي دور التأثير والتأثر والتبادل الأدبي في تطور الآداب ؟ لا لم ينكر ذلك الدور في الواقع ، ولكنه وضعه في إطاره وحجمه الصحيحين . فالتأثير لا يتمُّ إلاَّ عندما تكون الثقافة المتأثرة بحاجة إلى المؤثرات الأجنبية ، ومستعدة لتلقيها . فمثلاً لم يكن ظهور الاتجاه الواقعي في الآداب الأوروبية وغيرها من الآداب المختلفة وفي أزمنة مختلفة بسبب التأثير ، وإنما بسبب أنَّ تلك الآداب التي ظهرت فيها الواقعية كانت قد بلغت درجات من التطور الاجتماعي جعلت ظهور أدب واقعي أمراً ضرورياً وطبيعياً . وتكونت فيها بذور ذلك الأدب الواقعي . ثم جاء عامل التأثير والتأثر ، أي الاستيراد الثقافي ، ليسرَّع ذلك التطور ويقويه . فلو لم تكن الحاجة قائمة في الأدب المتأثر ، لما أثمرت عمليات التأثير والتأثر البتة . إنَّ الأساس في تلك العمليات هي حاجة الثقافة المستقبلية ، لا حاجة الثقافة المرسلية ، وحاجات الاستيراد الثقافي تخضع لحاجات الطرف المستقبل ، وليس العكس .

وبذلك تمكَّن جيرمونسكي من استيعاب قضية التأثير والتأثر ، ومن وضعها في إطار أكبر ، هو دور المؤثرات الخارجية في تطور الأدب . فالتأثير دور في ذلك التطور ، ولكن ذلك الدور ليس بدئياً ولا أساسياً . أمَّا الدور الأساسي فهو للتطور الداخلي للأدب ، ذلك التطور الذي يواكب تطور المجتمع ، فعندما يتطور المجتمع ، فإنَّ تطوره يخلق الحاجة إلى تطور أدبي يواكبه ، كظهور تيار أدبي، وتأخذ بذور ذلك التطور بالظهور داخل الأدب . وإذا أُضيفت إلى ذلك مؤثرات خارجية ، فإنَّها تسرَّع ذلك التطور ، وتكون كبذرة سقطت في أرض ملائمة خصبة . أمَّا إذا لم يتوافر الشرطان : الاجتماعي والأدبي اللذان يولِّدان الحاجة إلى المؤثرات الأدبية الخارجية ، فإنَّ عمليات التأثير والتأثر لا تجدي نفعاً ، وتبقى ظاهرة معزولة لا جذور لها .

ومن هنا قدَّم فيكتور جيرمونسكي مساهمة قيمة في تفسير ظاهرة التطور والتبادل الأدبيين . لقد وضع الأمور في نصابها ، منسجماً في ذلك مع المقولة الماركسية التي ترى أنَّ الدور الحاسم في التطور الأدبي يكون للعوامل

الداخلية ، أمّا العوامل الخارجية فهي عوامل ثانوية وغير حاسمة ، تتوقف فاعليتها على توافر الشروط الداخلية للأدب.

وبذلك خيب جيرمونسكي آمال دعاة الهيمنة والتوسع الثقافيّين ، الذين يريدون نشر ثقافتهم في العالم ، وفرضها على الشعوب بأيّ ثمن ، دون مراعاة لمستويات التطور الاجتماعي وللحاجات الثقافية لتلك الشعوب . وفي الوقت نفسه خيب دعاة الجمود والانعزال الثقافيّ ، فالتطور الاجتماعي حتمي ولا يمكن إيقافه والحيلولة دون حدوثه ، مما يخلق حاجة إلى التطور الأدبي والثقافيّ ، الذي يخلق بدوره حاجة إلى التفاعل مع الثقافات الأجنبية وتلقي مؤثرات منها . فالمجتمع يتطور بالضرورة ، مما يستدعي تطوير الثقافة والتفاعل مع الثقافات الأجنبية خدمة لذلك التطور .

وبذلك يكون المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي قد قدّم مساهمة قيّمة في نظرية التطور الثقافيّ ، الذي يشكل التطور الأدبي أحد وجوهه . لقد استفاد جيرمونسكي من الفلسفة ونظرية الأدب الماركسيّتين في إرساء أسس مدرسة جديدة في الأدب المقارن، مدرسة أصبحت تُعرف بالمدرسة السلافية أو المادية الجدلية .

٥. المدرسة الفرنسية الحديثة في الأدب المقارن

بعد بول فان تيجم ، وماريوس فرانسوا غويار ، ورينيه إيتامبل ، جاء مقارنون فرنسيون جدد من أمثال : بيير برونيل ، وكلود بيشوا ، وأندريه ميشيل روسو . وقد استوعب هؤلاء نظرية الأدب المقارن ، الفرنسية التقليدية ، والأمريكية والسلافية . ورأى هؤلاء أن يخرجوا بتصور جديد يتناسب وتطور الدراسات المقارنة في العالم . فألفوا كتاباً مشتركاً بعنوان : " ما الأدب المقارن ؟ " . ظهر في باريس عام ١٩٨٣ . وقدم كلٌ منهم إسهاماته ووجهة نظره في الأدب المقارن . واتفقوا على تعريف الأدب المقارن تعريفاً ينمُّ على شمولية واتساع لمفهوم الأدب المقارن عند الفرنسيين في النصف الثاني من القرن العشرين .

تعريف الأدب المقارن كما ورد عندهم :

" الأدب المقارن هو الفن المنهجي ، الذي يبحث في علاقات التماثل ، والقربا ، والتأثير ، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية الأخرى ، أو تقريب الأعمال والنصوص الأدبية من بعضها ، بعيدة كانت في الزمن أو الفضاء ، شرط أن تنتسب إلى لغات متعددة أو ثقافات مختلفة ، وإن كانت جزءاً من تراث واحد ، وذلك من أجل وصفها ، وفهمها ، وتذوقها بشكل أفضل " .

ومما يلاحظ في هذا التعريف أنه يجمع كلَّ الأوجه المختلفة لمدارس الأدب المقارن ؛ الفرنسية التقليدية ، والأمريكية ، والسلافية . فهم لم يتخلَّوا في مفهومهم للأدب المقارن عم مفهوم الفرنسيين التقليديين من حيث التأثير والتأثر . واقتربوا من مفهوم المدرسة الأمريكية والمدرسة السلافية ، بحيث يمكن للمرء أن يقارن آداباً متماثلة ومتشابهة ، وإن لم يكن بينها صلات تاريخية أو تأثير وتأثير .

ومن وجهة نظرهم يمكن للمرء أن يقارن نصوصاً أدبية وقديمة وحديثة ، على أن تكون هذه الأعمال والنصوص تنتمي إلى لغات مختلفة ومتعددة . كما يمكن مقارنة أكثر من عمليْن أدبيين . وعلى أن تكون هذه الآداب تنتمي أيضاً إلى ثقافات مختلفة . وهذا يذكرنا بما تحدث عنه بول فان تيجم حين تناول تلك الآداب التي تكتب بلغة واحدة ولكن تنتمي إلى ثقافات مختلفة .

كما أن هؤلاء المقارنين لم يرفضوا مقارنة الأدب بأشكال التعبير الإنساني الأخرى . كما كان يفعل المقارنون الفرنسيون التقليديون . وهم بذلك يتفقون مع المدرسة الأمريكية في مقارنة الأدب مع أنواع المعرفة الأخرى ، كالفنون وغيرها .

والجديد عندهم أنه يمكن مقارنة الآداب التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة ، لكن تنتمي إلى تراث أدبي فكري واحد . وقد فسَّر قولهم هذا أنه يمكن أن يقارن المرء أعمالاً أدبية من سورية بأعمال أدبية من المغرب العربي على سبيل المثال . وقد علل أولئك ذلك أنَّ ثقافات الأدباء في هذه البلدان مختلفة على الرغم من كونها تنتمي في الأصل إلى تراث واحد ؛ أي إلى التراث العربي الذي ينتمي إليه الأدباء في المشرق وفي المغرب . وتبقى هذه المسألة غير محسومة ، وهي وجهة نظر ، قد يأخذ بها بعض المقارنين وقد يرفضها بعضهم الآخر . ذلك أنَّ الأدب المقارن في جوهره يقوم على مقارنة الآداب القومية وما تحمله هذه الآداب من تنوع فكري وثقافي وحضاري تكون عبر العصور وشكَّل بمجموعه تراث أمة من الأمم .

القسم التطبيقي

من كتاب مقرر الأدب المقارن - منشورات جامعة دمشق
التطبيقات نفسها موجودة في كتاب مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن
للأستاذة في جامعة دمشق أ.د. ماجدة حمود

نموذج من الأثر الإسلامي في الأدب الغربي

أثر حي بن يقظان لابن طفيل
في روبنسون كروزو لدانييل ديفو

ازدهرت الحضارة الإسلامية في القرون الوسطى، في زمن كانت فيه أوروبا تغرق في الظلام، وقد شكلت إسبانية التي دعاها المسلمون بـ(الأندلس) مركز إشعاع حضاري في تلك الفترة، إذ يلجأ إليها العلماء وطلاب المعرفة من سائر أوروبا، وكما تقول الدكتورة (لوثي لوبيث بارالت) من الظلم البين ألا نقبل القول بأن إسبانيا الإسلامية كانت تشكل بالفعل معجزة ثقافية حقيقية في إطار القارة الأوروبية في القرون الوسطى. وبفضل العرب المسلمين، لم تبلغ أية أمة أوروبية أخرى ما بلغته شبه الجزيرة الأيبيرية من تقدم العلوم والفنون في تلك العصور التي كانت وسيطة أو مظلمة بالنسبة لقارة أوروبا لكنها لم تكن على الإطلاق بالنسبة إلى الأندلس.(1)

لذلك بإمكاننا أن نقول إن معظم المبدعين الذين أسسوا لتجاوز عصر الظلام في أوروبا كانوا على صلة ما بإسبانية، إما عن طريق السفر والعيش فيها مدة من الزمن، أو عن طريق الاطلاع على الكتب التي نشرت فيها مترجمة من العربية إلى اللاتينية، ثم انتشرت في سائر أوروبا، لكن من الملاحظ أن معظم الغربيين ينكرون هذه الحقيقة، فما هي ذي زيغريد هونكة تقول "تعودنا أن نقيس بمقياسين، سواء في العلم أو في الفن، فنحن الغربيين حين نقيّم الحضارة الغربية ننظر بعين الاعتبار إلى منهجها وليس إلى

مصدرها، وحين نذكر الحضارة الغربية نقصر على ما ينبع من الحضارتين الإغريقية والرومانية وتهمل ما عدا ذلك من المصادر الأخرى" (2)

رغم الأثر الذي خلفته الحضارة العربية الإسلامية في إسبانيا والذي شمل جميع المجالات الأدبية والعلمية، فقد كانت إحدى أكبر مراكز الإشعاع في أوروبا.

وخير دليل على هذا القول: أن الإنكليزي دانييل ديفو (1661_1731) الذي ألف روبنسون كروزو قد عاش في إسبانيا مدة عامين، فقد كان عصره عصر اضطرابات وثورات شارك في بعضها، فتعرض للمخاطر التي من بينها السجن، لذلك هرب إلى إسبانية .

صحيح أن نشأته متواضعة، فقد كان ابنا لقصاب يعمل في لندن، حيث تعلم فيها ديفو، علوما متعددة شملت معارف عصره من الرياضيات والفلك والتاريخ، بل زاد عليها إتقانه خمس لغات.

لم تظهر موهبته الفكرية والأدبية إلا بعد عودته منها، فقد أصدر صحيفة باسمه، كتب فيها اقتراحاته الاقتصادية المثمرة، التي أخذت بها بلاده .

تعود شهرته الأدبية إلى قصيدة نظمها في الدفاع عن (وليم أورنج) ملك إنكلترا ردا على قصيدة نظمها أحد الشعراء في التهكم عليه، فأكسبته عطف الملك وحب الحكومة والشعب.

ألف كثيرا من الأبحاث والمقالات والرسائل في الدين والسياسة والوطن، وقد أدرك بفطرته تعلق الجمهور بالقصص ، وشدة تأثره بها وتهافته عليها، خاصة إذا كانت صادقة الوصف والتحليل ، تهتم بتصوير الحياة بدقة، لذلك نالت قصصه نجاحا كبيرا، لأنها كانت تخلق سحرا خلايا يزينه الصدق والدقة، وقد نشر القسم الأول من قصته "روبنسون كروزو" عام 1719، فلاقى شهرة واسعة جدا، مما شجعه على تنمية القصة، وأكسبه من المال ما جعله يعيش بقية عمره مستريح البال ، إلى أن أنهكه مرض النقرس وعقوق ولده، فعجل بموته عام (1731).

أما ابن طفيل فقد ولد نحو 500 للهجرة (1106م) في غرناطة بالأندلس، قرأ أقسام الحكمة على علماء غرناطة، كان واسع العلم في الفلك والرياضيات والطب والشعر، وقد عمل في مستهل حياته بالطب ثم تولى الوزارة في غرناطة، ثم اتصل ببلط الموحيدين في المغرب، ولم يلبث أن عين في

عام(549هـ 1154 م)كأتما لسر الأمير أبي سعيد بن عبد المؤمن حاكم سبتة وطنجة، ثم عاد إلى ممارسة الطب، إذ أصبح الطبيب الخاص لأبي يعقوب يوسف سلطان الموحدين في عام (558 هـ-1163 م) ويبدو أنه ظل يحتفظ بمنصبه بالبلاط مدة عشرين عاما قضاها في التأمل والدراسة إلى جانب ممارسة الطب، وحين توفي أبو يعقوب في حرب الفرنجة بقي في خدمة ابنه أبي يوسف يعقوب، ثم اعتزل العمل ربما لكبر سنه (عام 578هـ في البلاط، فخلفه تلميذه ابن رشد الفيلسوف ، توفي ابن طفيل (عام 578 هـ-1185 م) في مدينة مراكش، ودفن فيها، وقد ترك عددا من المؤلفات التي فقد معظمها، ولم يبق منها سوى رواية "حي بن يقظان" وبعض الأشعار المتفرقة.(3)

حي بن يقظان:

يروى لنا ابن طفيل روايتين لنشأة حي بن يقظان: الأولى: نشأة طبيعية، فقد كان هناك ملك عظيم منع أخته من الزواج، لأنه لم يجد من الرجال من هو كفؤ لها، لذلك تزوجت سرا من رجل يدعى "يقظان" فأنجبت طفلا أسمته (حي) ووضعته في تابوت، وقذفته في اليم قائلة: "اللهم إنك خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئا مذكورا، ورزقته في ظلمات الأحشاء، وتكفلت به حتى تم واستوى، وأنا قد سلمته إلى لطفك، ورجوت له فضلك، خفا من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد. فكن له، ولا تسله، يا أرحم الراحمين!"(4)

نجد في هذه الرواية لنشأة حي ملامح واقعية، فخوف الأم على وليدها من الموت قد يدفعها إلى قذفه في البحر، فتسلمه إلى مصير مجهول خوفا عليه من موت محقق.

أما الرواية الثانية فتحكي عن نشأة غير طبيعية "إذ إن الذين زعموا أنه ولد من الأرض فإنهم قالوا: إن بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مرّ السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى، وكانت هذه الطينة كبيرة جدا، وكان بعضها يفضل بعضها في اعتدال المزاج، والتهيؤ لتكون الأمشاج، وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتمه مشابها بمزاج الإنسان وحدث في الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جدا، منقسمة بقسمين، بينها حجاب رقيق، ممثلة بجسم لطيف هوائي في غاية الاعتدال اللائق به، فتعلق به عند ذلك "الروح" الذي هو من أمر الله تعالى وتتشبث به تشبثا يعسر انفصاله عنه عند الحس وعند العقل، إذ قد تبين أن هذا

الروح دائم الفيضان من عند الله عز وجل، وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم" (5)

ثمة قوى خارقة أدخلت الروح إلى ذلك الجسم الطيني، المهم أن (حي) في كلا الروايتين نشأ في تلك الجزيرة المنعزلة، وقد رعته ظبية فقدت ابنها، أرضعته من لبنها، وحمته من الوحوش، كما حمته من عوامل الطبيعة من برد وحر، فيكبر وهو لا يعرف أما له سوى الظبية، لكن الله منحه العقل الذي أتاح له التفكير والمقارنة بين حاله وحال سائر الحيوان، فقد نظر إليها فوجدها مكسوة الجلد بالصوف أو بالريش، فحاول أن يغطي جسده بأوراق الشجر، لكنه سرعان ما جف وتساقط، لهذا نجده يلجأ إلى ريش نسر ميت يستر به جسده، وبذلك يعيش عيشة الوحوش في الغابة في طعامه ولباسه وعلاقاته.

يبدأ نضجه الفكري حين تموت أمه الظبية، يصدمه هذا الحدث فيقرر فهمه، لذلك نجده يبحث عن سر الموت في جسدها أولاً، لذلك يشرّحه باحثاً عما حصل له بفعل الموت، هل نقص عضو من أعضائه؟

يفاجأ أن جسدها مازال على حاله، لم ينقص منه عضو، لكن ينقصه شيء مهم هو الذي يحرك الجسد ويملؤه بالعواطف، لم يستطع أن يهتدي إلى السر في ذلك، فدفن أمه بعد أن لاحظ أن رائحة ننته بدأت تتبعث من جسدها مما زاد في نفرتة منه، وود أن لا يراه، ثم إنه "سبح لنظره غرابان يقتتلان حتى صرع أحدهما الآخر ميتاً، ثم جعل الحي يبحث في الأرض حتى حفر حفرة فوارى فيها ذلك الميت بالتراب، فقال في نفسه: ما أحسن ما صنع هذا الغراب في مواراة جيفة صاحبه، وإن كان قد أساء في قتله إياه! وأنا كنت أحق إلى هذا الفعل بأمي فحفر حفرة وألقى فيها جسد أمه، وحنّ عليها التراب" (6)

وبذلك انتهى من مشكلة الجسد ليصل إلى مشكلة الروح، فبدأ لنا إنساناً أشبه بالفيلسوف، باحثاً عن سر الحياة ليس في جسد أمه فقط، وإنما في هذا الكون المتنوع والشاسع، وبدأ يراقبه فلاحظ أن موجوداته (الأجسام والأشياء) إما تعلو (كالهواء والدخان) وإما تهبط (كالحجر) وبذلك تعرف على بعض خصائص العالم المادي عن طريق النظر والتجربة، لكن المعرفة المادية لم تكفه، فقد أراد أن يعرف ما يؤرقه من عالم ما وراء المادة.

لاحظ أن الأشياء لا تتغير طبيعتها إلا بفعل مسبب، كتحول الماء إلى بخار لا يكون إلا بالتسخين، والتالي فإن تحول الأشياء لا بد لها من محول، لهذا فإن حدوث العالم وخروجه من العدم لا بد له من فاعل يخرج به إلى الوجود.

كذلك نظر إلى الكون وإلى نظامه الدقيق، أدهشه هذا النظام، فرأى أنه لا بد من أن يكون وراءه منظم قادر تجتمع فيه صفات الكمال وتتأى عنه النقائص، وهكذا قاده مبدأ السببية إلى الإيمان بالله تعالى، والتعمق في العالم الروحي.

لهذا أراد أن يقيم صلته بهذا الموجود، المنظم لكل شيء، وصار يتأمل في عالم الحيوان على يتعلم منه، فرأى أنه لا يهتم إلا بالأكل والشرب وكل ملذات الجسد، فانطوى على ذاته يبحث في أعماقها عن سبل الاتصال بالله، فلم يجد سوى الاتصال الروحي والاستغراق في التوحد بالذات الإلهية، لهذا سكن في كوخه الذي بناه وانقطع عن العالم الخارجي ولم يعد يخرج إليه إلا مرة في الأسبوع تلمسا للغذاء الذي بات يعتمد على أبسط الأشياء، مما يتيح له القدرة على الاتصال بالله بشكل أفضل.

يأتي الجزيرة (آسال) وهو رجل دين متصوف، هاربا من شيوع الفساد في مدينته، بعد أن يؤس من إصلاح أهلها، يلتقي بـ(حي) فينفر منه للوهلة الأولى خائفا من منظره (إنسان بدائي، شعر رأسه يغطي جسده إلى جانب ريش النسر الذي يكسوه، لكن تصرفات (حي) تهدئ من روعه، فيبدأ تعليمه اللغة، وحين يتقنها، يشرع في تلقينه تعاليم الدين، فيكتشف أن ابن يقظان قد توصل إلى الإيمان بالله واحد، وتعرف صفاته، والتواصل معه عن طريق القلب، وعبادته بل بات يتفرغ لهذه العبادة.

وحين حدثه آسال عن معاناته مع أبناء مدينته يطلب منه (حي) اصطحابه إليهم كي يحدثهم بتجربته الإيمانية، لعلهم يعودون إلى جادة الصواب، وحين يلتقي بهم، يوضح لهم تجربته العقلية في الإيمان، كما يحدثهم عن تجربته الصوفية في التواصل مع الله تعالى، لكنهم كانوا مشغولين بحب الدنيا وملذاتها، لذلك تركهم حي بعد أن نصحهم بالتزام أوامر دينهم وفق الشريعة، وعاد إلى الجزيرة بصحبة صديقه آسال، ليتفرغا للعبادة.

ملاحظات فنية حول رواية "حي بن يقظان":

تعد قصة "حي بن يقظان" من أهم القصص التي ظهرت في العصور الوسطى، في نظر كثير من النقاد، فهي رائدة في فن القص، إلى جانب ألف ليلة وليلة، لهذا لا يحق لنا أن نحاكمها بمقاييس عصرنا، وما توصلنا إليه من إنجازات في النظرية السردية، فإذا حاولنا الحديث عن هذه القصة، بمقاييس

عصرنا اليوم فليست الغاية تقويمية، كما قد يظن البعض، وإنما من أجل إبراز إنجازاتها الفنية المدهشة، وإبراز سقطاتها الفنية التي مازلنا نلاحظها لدى كتابنا اليوم، لذلك لا يضير مكانة ابن طفيل وريادته الحديث عنها.

ثمة وعي لدى المؤلف أنه يقدم قصة، لذلك وجدناه يستخدم هذا المصطلح في التمهيد "فأنا واصف لك قصة "حي بن يقظان" وقد استخدم مصطلح "واصف" بدل مصطلح "سارد" أو "أقص" كذلك أبرز في التمهيد أسباب كتابة هذه القصة، إنها أسباب تعليمية فقد كتبها بناء على سؤال صديقه عن الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا، لذلك ينصحه بلهجة تعميمية قائلاً: "فاعلم: أن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبه والجد في اقتنائه" وهذا ما فعله بطل قصته (حي) حين بذل غاية جهده ليصل إلى الحقيقة.

لم يذكر، هنا، اسم صديقه، وإنما وصفه بـ"الأخ الكريم، الصفي الحميم، لذلك نرجح أن يكون متلقياً عاماً، يتخيله المؤلف كي يستطيع محاورته ومن ثم يحاول هدايته إلى ضرورة استخدام العقل والحدس في قضية الإيمان بالله تعالى، لذلك وجدناه في خاتمة القصة يقول له: "أردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق. وأسأل الله التجاوز والعفو، وأن يوردنا من المعرفة به الصفو، إنه منعم كريم، والسلام عليك أيها الأخ المفترض إسعافه ورحمة الله وبركاته"

وبذلك اتضح لنا أن المؤلف يخاطب متلقياً مضمراً، موجوداً بالقوة، متوجهاً إليه بالخطاب، عله يفتح أمامه سبلاً مجهولة للإيمان، لعله يستطيع هدايته وإنقاذه من الجهل والكفر.

لو أردنا تحديد جمالية هذه القصة لوجدناها تكاد تنحصر في الجزء الأول (قصة ولادته ونشأته وفي الجزء الأخير حين التقى بأسال) ويبدو لنا مشهد اللقاء مشهداً سردياً جميلاً بكل المقاييس الفنية، إذ احتفظ بقدرته على التشويق، كما شاعت به حيوية، بفضل تنوع الحركات التي لمسناها لدى كل من (حي) و(أسال) من ركض واختباء وتلاحم في الأيدي ثم لمسات اليد الحانية، بالإضافة إلى تنوع البيئة، إذ تم اللقاء بين البيئة الحضرية بكل ما تعنيه من إنجازات (في الملابس والطعام والتصرفات...) والبيئة البدائية بكل ما تعنيه من حياة فطرية أشبه بحياة الحيوانات، هذا على صعيد الجسد، لكن هذا التناقض سرعان ما يختفي على صعيد الروح، إذ يتبين أسال أن (حي) لا يقل عنه إيماناً

ومعرفة بالله، لهذا يوافق على اصطحابه إلى مدينته العاصية لهداية أهلها.

ثمة عناية في رسم هذا المشهد، ظهرت في طريقة تقديم المؤلف للشخصيتين الرئيسيتين في القصة، فلجأ إلى رسمهما من الخارج وخاصة شخصية (حي) فبرز لنا في شكله البدائي (شعر رأسه يغطي جسده، ريش النسر الذي يكسوه) كما وصف لنا الأعماق، فاستطاع أن يبرز لنا حالة الرعب التي أحس بها كل واحد منهما حين التقى بالآخر، وخاصة رعب المدني من البدائي، وبذلك اجتمع في هذا المشهد عناصر سردية تجعل هذه القصة ذات سمات فنية ممتعة إلى حد ما.

صحيح أن بداية القصة وخاتمها تمتعت بقدرات جمالية في السرد، لكن صلب القصة التي تتحدث عن معاناة (حي) الروحية إثر وفاة أمه، بدت أشبه برحلة فلسفية صوفية علمية، فقد أسقط ابن طفيل أفكاره على الشخصية (حي) وجعله يتحدث بلغته الفلسفية الصوفية، فبدت لنا هذه الشخصية البدائية أشبه بفيلسوف مسلم، يتحدث لغة القرآن الكريم، دون أن يتعرف على الإسلام بعد!

إذا رغم حياة العزلة التي عاشها (حي) فقد وجدناه عالما في الفلك، حين تأمل الكون ونشأة الأرض، كما وجدناه طبيبا، حين بدأ بتفحص جثة أمه الطيبة، ويشرحها باحثا عن مصدر الحياة وسبب الموت، لتأمل هذا القول، الذي يرصد لنا أعماق الشخصية وأفكارها "وعلم أن أمه التي عطف عليه وأرضعته، إنما كانت ذلك الشيء المرتحل، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطل، وأن هذا الجسد بجملة، إنما هو كالألة وبمنزلة العصي التي اتخذها لقتال الوحوش، فانتقلت علاقته عن الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه، ولم يبق له شوق إلا إليه." (ص 45)

إن شخصية (حي) هي ابن طفيل العالم الفلكي والطبيب والفيلسوف، وبذلك توحد المؤلف مع الشخصية، في أغلب أحوالها وصفاتها وأفكارها ولغتها، فكانت الغاية، من هذه القصة، إيصال أفكاره إلى القراء عن طريق شخصية يتماهى بها تستطيع أن تقدم أفكاره التي قد لا يستطيع التعبير عنها صراحة.

لعل إغراق الشخصية في التأمل الفلسفي والصوفي، أساء إلى البنية السردية للقصة، إذ إن فن القصة من أكثر الفنون التصاقا بالمجتمع، لذلك قد تؤدي العزلة الاجتماعية إلى الإساءة إليه، فتفقد حيويته وجاذبيته.

إن هذه الدراسة للقصة وفق معطيات عصرنا، قد تكون مفيدة في إبراز إنجازاتها الفنية، لكن أن نتحدث عن مزالقها وسلبياتها فهذا إجحاف في حقها،

لأننا نغفل عن الفارق الزمني بيننا وبينها، فنحاكمها وفق معطيات عصرنا، فلو حاكمناها وفق معطيات عصرها لوجدناها عملا فنيا رائدا، قدّم لنا قصة فيها الكثير من المقومات الفنية (الشخصية، المكان، السرد، الحوار، الصراع...)

المؤثرات الإسلامية:

يعترف ابن طفيل في التمهيد لروايته "حي بن يقظان" باستفادته من ابن سينا الفيلسوف الطبيب، خاصة في مجال اختيار الأسماء (حي بن يقظان، أسال...). لكن ابن سينا اتبع طريقة المتصوفة في الرمز، فـ(حي) يقصد به العقل الفعال، و(ابن يقظان) كناية عن صدوره عن القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، وهي رحلة ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخالصة بصحبة الحواس والعقل، وإن كان يحذر من رفقة الحواس.

وبذلك يمكننا القول إن "حي بن يقظان" عند ابن سينا كتاب في الفلسفة والتصوف استفاد منه ابن طفيل ليضيف عليه البنية السردية، ليأتي الفكر الفلسفي بطريقة أكثر جاذبية وربما أكثر إقناعا، لذلك نلاحظ شخصياته تميزت بالحيوية، إذ لم تعد الشخصية مجرد اسم يحمل فكرة، وإنما بدأنا نجد أمامنا كائنا بشريا له أحلامه التي تتعدى عالم المحسوس بكل ماديته، باحثا عما وراء الطبيعة عن حقيقة هذا الكون الذي نعيش فيه.

صحيح أن ابن طفيل إنسان بدائي، اهتدى إلى الإيمان عبر معاناة ذاتية لكن لغة الراوي كانت متقدمة على بدائية الشخصية، فبدت تحمل ملامح إسلامية واضحة، خاصة في شيوع التناص القرآني في لغتها السردية، مما يؤسس بنياتها الفكرية وجماليتها اللغوية، لتأمل هذا المقطع "وتصفح طبقات الناس بعد ذلك، فرأى كل حزب بما لديهم فرحون قد اتخذوا إلههم هواهم ومعبودهم وشهواتهم، وتهالكوا في جمع حطام الدنيا، ألهاهم التكاثر حتى زاروا المقابر لا تتجح فيها المواقظة ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة" (7)

نلاحظ في هذا المقطع سطوع لغة القرآن الكريم، حتى إنها تكاد تشكل صلب هذا المقطع، فنلاحظ أن ابن طفيل ينقل ألفاظ الآية القرآنية كما هي، وإن كان قد حذف الجزء الأول منها "فتقطعوا أمرهم بينهم زبرا كل حزب بما لديهم فرحون" (سورة المؤمنون آية 53)

هنا اقتصر على إضافة فعل (رأى) للسياق السردية، وقد نجده يحور الآية تحويرا بسيطا فتتحول صيغة الغائب المفرد في الآية "أرأيت من اتخذ إلهه هواه

أفأنت تكون عليه وكيلا" (سورة الفرقان آية 43) إلى صيغة جماعة الغائبين بعد أن حذف الجزء الأخير من الآية، أما الآية الأخيرة فقد تحولت من صيغة جماعة المخاطبين (سورة التكاثر آية 1_2) إلى جماعة الغائبين، وبذلك يتم التحوير وفق مقتضيات سردية تتناسب مع سيرورة القصة.

كما نلاحظ تأثر ابن طفيل بالحدث القرآني، حين حدثنا عن خوف أم (حي)، في الرواية الواقعية لنشأته، من أخيها الملك فتقذف به في اليم، بعد أن تضعه في تابوت، وهذا ما نجده في (سورة القصص) "وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادّوه إليك وجاعلوه من المرسلين" (آية 7) لكن تفاصيل حياة الرضيع ستختلف كلياً، لدى ابن طفيل عنها في القرآن الكريم.

ثمة تأثر بالروح الإسلامية والمبادئ التي تحض المؤمنين على الإسهام في إصلاح مجتمعه، لذلك وجدناه، حين شكل تصرفات شخصيته (حي) صاغها وفق هذه الروح، إذ وجدناه يدعو آسال لاصطحابه إلى مدينته العاصية عله يستطيع هدايتها، وهنا نلاحظ ابن طفيل متأثراً بالحديث الشريف "من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان"

فلسفة ابن طفيل:

يعد ابن طفيل من فلاسفة المسلمين، وقد حاول أن ينقل في (حي بن يقظان) هذه الفلسفة عن طريق السرد الروائي الذي بفضل له لمحننا فلسفته العقلية، التي تؤكد أن بوسع الإنسان أن يرتقي بنفسه من المحسوس إلى المعقول، وأن يصل بقواه الطبيعية إلى معرفة الإله والإيمان به، ومن ثم فهم العالم من حوله، وقد قسم هذه المعرفة قسمين: المعرفة العقلية، والمعرفة الحدسية التي ينكشف فيها الأمر للنفس بوضوح ليس عن طريق المصطلح الفلسفي، وإنما عن طريق "الحال" (8) الذي يستوطن القلب، ويستدل به عن طريق الحدس.

ويرى ابن طفيل اختلاف الفيلسوف عن العامة بقدرته على إدراك الحقائق الإلهية بعقله وحدسه، أما العامة فهي بحاجة إلى من يرتقي بها إلى هذه المبادئ العالية عن طريق الحس والخيال، لهذا فشلت مهمة (حي) في مدينة آسال العاصية، في إقناع العامة بالإيمان عن طريق العقل والحدس.

وبما أن قصة (حي بن يقظان) قصة رائدة في العصور الوسطى لذلك من

البديهي أن تؤثر بتلك القصص اللاحقة التي ظهرت في أوروبا، كما أثرت قصص ألف ليلة وليلة.

سنتناول في هذه الدراسة إحدى نماذج التأثير : قصة "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو (9) فنبحث عن نقاط اللقاء ونقاط الاختلاف.

"روبنسون كروزو":

يبدو لنا روبنسون كروزو شاباً في العشرين من عمره، أحلامه أحلام الشباب في السفر والمغامرة، يستأذن والديه في السفر عبر البحار، ليحقق أحلامه، لكن والديه يرفضان الموافقة على هذه الفكرة حرصاً على حياته، فيعصي أوامرهما، ليحقق رغبته في المغامرة والسفر، لذلك نجد والده غاضباً عليه يدعو الله أن يضع في طريق ابنه المتاعب.

فعلاً حين يسافر روبنسون يصادف أهوالاً كثيرة، كان آخرها تحطم السفينة، وغرق جميع ركابها، ماعداً روبنسون، وبعد أن يجتاز أهوالاً كثيرة يجد نفسه في جزيرة نائية، لا يوجد فيها سوى الحيوانات المتوحشة فتكبد مشقة البحث عن حياة آمنة مستقرة فيها، لذلك يصنع من أشلاء السفينة المحطمة سكناً بسيطاً، أما طعامه فكان مما تيسر له من ثمار الجزيرة، لكن المصادفة تساعد في تأمين غذائه من الحنطة، حين نفض كيساً (يريد استخدامه لبعض شؤونه) كان فيه بقايا حنطة، فهطلت الأمطار ونبتت البذور، فصار يعتني بها، إلى مرحلة الحصاد.

نلاحظ أن كروزو لا يبدأ من الصفر، وإنما يساعده في الاستمرار على قيد الحياة مؤن وأدوات حصل عليها من بقايا السفينة المحطمة، كما ساعدته الطبيعة بأن مدته بالمواد الأولية (الخشب) ليستمر في العيش.

بعد فترة من الزمن يلتقي روبنسون بإنسان أسير، استطاع أن يهرب من أكلة لحوم البشر، فيسميه (جمعة) ويتخذ مساعداً له في عمله.

عاش روبنسون في الجزيرة مدة ثمان وعشرين سنة، إلى أن أتت مصادفة سفينة، يرحل على متنها إلى بلده، بعد أن يخوض صراعاً مع رجال ثائرين على ربانها، وهكذا لاحقته المتاعب حتى آخر مراحل سفره!!

اللقاء بين "حي بن يقظان" و "روبنسون كروزو"

لو وقفنا عند السنة التي توفي فيها مؤلف "روبنسون كروزو" دانييل ديفو (1731م) وسنة وفاة ابن طفيل (1185م) للاحظنا أن مؤلف "حي بن يقظان" قد عاش قبل ديفو بحوالي خمس مئة سنة، وأن كلا الكاتبين قد عاش في إسبانيا فترة من حياته، لذلك كان تأثر ديفو بابن طفيل أمراً طبيعياً.

لو تأملنا الفضاء المكاني لكلا الروايتين للاحظنا تشابهاً كبيراً، فنحن أمام فضاء واحد تقريباً (جزيرة نائية) كذلك نجد فيها إنساناً وحيداً، يحاول أن يفهم ويستكشف كل ما يحيط به، وبذلك نجد لقاءً في تركيز القصتين على شخصية رئيسية واحدة، تعيش ظروفًا متشابهة (العزلة، البدائية...).

كذلك تبدو الشخصية الثانوية، في كلا القصتين، شخصية طارئة (آسال، جمعة) تأتي إلى الجزيرة بعد استقرار الشخصية الرئيسية، إذ تم اللقاء بها بعد مرور فترة طويلة من العزلة في الجزيرة، وقد لاحظنا أنها أضفت الحيوية على فضاء القصتين، وأسهمت في تجديد إيقاعهما.

نلمح في كلا القصتين الغاية التعليمية، فابن طفيل، كما لاحظناه منذ المقدمة، يريد أن يدلل على وجود الله باستخدام العقل والحدس، دون استخدام الشريعة، لذلك جعل من (حي) إنساناً بدائياً يصل إلى الإيمان عن طريق استخدام العقل أولاً ثم الحدس، كأنه يطلب من الناس أن يمعنوا النظر في هذا الكون ليتوصلوا إلى الإيمان بعقولهم وقلوبهم، لا أن يكون إيمانهم إيماناً تقليدياً، يحول التواصل مع الله تعالى إلى مجموعة من الطقوس لا علاقة لها بالقلب أو العقل.

أما دانييل ديفو فقد كانت غايته تربوية، إنه يتوجه إلى الشباب، الذي يعشق المغامرة والسفر، بالنصيحة، طالباً إليهم النظر إلى ما آل إليه حال روبنسون حين لم يستمع إلى رغبة والديه في عدم السفر، ونفذ ما يدور في رأسه من أفكار، فعانى متاعب جمة استمرت حتى لحظات سفره الأخيرة.

انعكست في كلا القصتين ملامح من السيرة الذاتية للمؤلف، ففي قصة "حي بن يقظان" نجد أهم القضايا التي أرقت ابن طفيل (هل تستطيع الفلسفة أن تؤدي إلى الإيمان بالله تعالى، على نقيض القول الشائع "من تمنطق فقد تزندق"؟ ثم هل يكفي استخدام العقل ليصل بنا إلى الإيمان العميق أم نحن بحاجة إلى القلب والقوى الداخلية الحدسية إلى جانبه؟ هل تستطيع العامة الإيمان بهذه

الطريقة؟ أم لا بد لها من الطريقة العقلية في الإيمان؟ هل الطريقة العقلية الحدسية وقف على الخاصة دون العامة؟

إذا نلّمح في هذه القصة بعض المعاناة الروحية والفكرية لابن طفيل، كما نلّمح بعض ملامحه الشخصية التي أسقطها على (حي) فجعله فيلسوفا وطبيباً، وعالم فلك مثله.

أما قصة "روبنسون كروزو" فقد لمحنا فيها معاناة دانييل ديفو من عقوق ابنه، لذلك جعل روبنسون ابناً عاقاً لوالديه، وأسقط عليه غضبه، مما جعله يعاني متاعب جمة في سفره، وعاقبه بأن عاش معظم حياته وحيداً يجترّ الآلام.

الاختلاف بين "حي بن يقظان" وروبنسون كروزو

يدخل روبنسون الجزيرة النائية شاباً، قد تكون فكره وتأصلت عاداته، أي بدأ لنا إنساناً مدنياً أُجبر على الحياة البدائية، أما (حي) فقد بدأ حياته فيها رضيعاً (حسب الرواية الأولى) أو تخلق من تربتها (حسب الرواية الثانية) لذلك كان إنساناً بدائياً لصيقاً بالطبيعة، وقد قويت صلته بها مع الأيام، إذ لم يعرف عالماً غيرها، فكان عالم الحيوان في الجزيرة دليلاً للحياة، تعلم منه طرائق العيش البدائية.

إذا بدأ (حي) حياته في الجزيرة من الصفر، في حين وجدنا روبنسون يستعين بمخلفات السفينة المحطمة، فاستطاع أن يوفر لنفسه عيشة متحضرة بفضل المؤن والأدوات التي عثر عليها مع بقايا السفينة.

نظراً لعلاقة (حي) الحميمة بالطبيعة نجده إنساناً تغلب عليه الروحانيات والأفكار، همه الأساسي البحث عن قضايا تؤرق الإنسان (الإيمان بالله، الموت، هداية الآخرين) لذلك لم تؤرقه قضايا الحياة المادية، خاصة في المرحلة الأخيرة من حياته، فقد رأى أن الاستغراق في التواصل مع الذات الإلهية يفسدها الانشغال بالماديات، لذلك كان طعامه بسيطاً، يخصص له وقتاً زهيداً ليصرف وقته في التأمل والعبادة، في حين وجدنا روبنسون مشغولاً بالعالم المادي، همه الأساسي تأمين الطعام ليس لمعيشته اليومية فقط وإنما يفكر بمعيشته المستقبلية فيحاول تأمين مؤنة الشتاء والعيش في مسكن على نسق عرفه في حياته السابقة، لذلك نستطيع أن نقول إن روبنسون نقل الحياة المدنية بكل ماديّتها إلى الجزيرة، وربما لهذا السبب ابتعد عن القضايا الروحية، في حين جسّد (حي) الحياة الروحية بتأثير الطبيعة التي التصق بها، وكما يقول جان جاك روسو إن

الإنسان الذي يعيش قريبا من الطبيعة أشد تدينا واقترابا من الله من ذلك الإنسان الذي يعيش في المدينة، ربما لأنه يزداد رهافة وإحساسا بمعجزات الكون وجماله، لشدة معاشته للطبيعة، ورؤيته لتبدلاتها المعجزة، لا أدري إن كان يحق لنا القول: إن قصة "حي بن يقظان" تجسد لنا علاقة الشرقي بالكون، والتي رأيناها تعتمد على التركيز على الروحانيات وعدم الاهتمام بالماديات، في حين تجسد لنا قصة "روبينسون كروزو" علاقة الغربي المادية بالكون، وإن كنا لا نستطيع أن نقبل هذا الحكم بشكل مطلق!!

إن شخصية (حي) هي شخصية فيلسوف يتأمل الكون ليفهم أسرارها، يثير أسئلة جوهرية تتعلق بالوجود الإنساني وكيفية تواصله مع الله، لذلك اجتمعت لديه شخصية الفيلسوف إلى جانب المتصوف! وهو يفكر في إصلاح غيره، لذلك برزت لديه شخصية المصلح، في حين وجدنا (روبينسون) إنسانا عاديا أقصى طموحاته تلبية حاجاته المادية.

وقد كان اللقاء بالشخصية الثانوية (جمعة) معززا للجانب المادي لروبينسون إذ يقوم بمساعدته في أمور حياته المادية، في حين كان لقاء (حي) بـ(آسال) معززا للجانب الروحي، علمه اللغة، إحدى أهم مفاتيح الأعماق والأفكار، ثم أخذه إلى مدينته العاصية ليسهم في إصلاحها.

لو تأملنا علاقة (حي) بـ(آسال) لوجدناها علاقة ندية، إذ يتم تبادل المعرفة بينهما، ويحاولان التعاون في سبيل إصلاح البشر وهدايتهم.

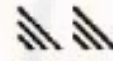
أما علاقة روبينسون بـ(جمعة) فقد كانت علاقة السيد بالمسود على نقيض علاقة (حي) بـ(آسال) وبذلك تتجسد لنا علاقة الغربي بالآخر، فهو السيد والآخر عبد له.

نلاحظ أن القصة لدى ابن طفيل مازالت بدائية، رغم الإنجازات السردية التي لحظناها، إذ لا نجد، غالبا، سردا متصلا بحدث معين، أو بشخصية معينة، خاصة إذا تجاوزنا المقدمة والخاتمة، التي أشرت إلى جماليتها سابقا، فقد امتلأت القصة بالاستطرادات الفلسفية، فأصبحت أشبه ما تكون بمقال فلسفي، في أغلب الأحيان، في حين بدا السرد القصصي، في "روبينسون كروزو" متقنا، يكاد يخلو من الترهل والاستطراد، فالحدث مشوق، يتطور عبر حبكة متماسكة، وقد ابتعدت الشخصية عن التجريد، فلم تبد مجموعة أفكار، كشخصيات ابن طفيل، بل رأيناها قريبة من الواقع، هنا لا بد أن نذكر مرة أخرى بالفارق الزمني بين القصتين (حوالي خمس مئة سنة)

يلاحظ وجود مؤثر إسلامي آخر في قصة "روبينسون كروزو" وهو ألف ليلة وليلة، إذ لا بد أن ديفو قد اطلع على ترجمة (غالان) لألف ليلة وليلة التي ظهرت في اثني عشر مجلدا بين عامي (1714_ 1717) فقد توفي ديفو (1731)

يلاحظ المرء أن معاناة روبنسون تشبه معاناة السندباد البحري، خاصة في بداية الرحلة البحرية، حيث تحطمت السفينة وبقي حيا دون سائر الركاب، فعاش في جزيرة نائية وحيدا.

وبذلك لم يكتف دانييل ديفو بالتأثر بقصة "حي بن يقظان" وإنما تعددت مجالات تأثيره، ليتجاوز ذلك التأثر إلى الإبداع، الذي ينطلق من خصوصيته التي تتبع من معاناته الذاتية وخصائص أمته.



■ الحواشي:

1_ د. لوثي لوبيث بارالت "لثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني" كتاب الرياض، ، عدد (54) يونيو، 1999، ص 63 بتصرف

2_ زيغريد هونكه "شمس العرب تسطع على الغرب" منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط8، 1986، ص 483

3_ ابن طفيل "حي بن يقظان" إعداد د. سمير سرحان، د. محمد غاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999، ص 7_8

4_ المصدر السابق ص 35

5_ المصدر السابق نفسه، ص 31_32

6_ المصدر نفسه، ص 45_46

7_ نفسه، ص 120

8_ ورد تعريف مصطلح "الحال" لدى ابن عربي على الشكل التالي: هو " ما يرد على القلب

من غير تعمد ولا اجتلاب ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل، ومن هنا نشأ الخلاف

فمن أعقبه المثل قال بدوامه، ومن لم يعقبه مثل قال بعدم دوامه، وقد قيل الحال تغير

الأوصاف على العبد" من كتاب نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام" د. نظلة

الجبوري، مطبعة اليرموك، بغداد، ط1، 1999، ص 130

9_ دانيال ديفو "روبسون كروزو" ت. كامل كيلاني، مطبعة المعارف بمصر، ط3، د.ت



أثر الرواية الغربية الحديثة في الرواية العربية

أثر "الصخب والعنف" لوليم فوكنر في
"ما تبقى لكم" لغسان كنفاني

ماهية الرواية الحديثة:

يحسن بنا أن نتوقف في البداية عند تعريف سريع للرواية الحديثة، التي تدعى أيضا رواية "تيار الوعي" (1) وهي تمثل ثورة حقيقية على الاتجاه التقليدي الذي كان في القرن التاسع عشر، وقد بدأت هذه الثورة مع الإنجازات العلمية المذهلة في بدايات القرن العشرين تقريبا.

لو تأملنا الجذور التاريخية لرواية تيار الوعي لتأكد لنا أن الإنتاج الأدبي الجيد ليس دورانا في الفراغ، أو وحيا يهبط من السماء فجأة، وإنما هو نتويع لجهود سابقة، ولتطورات مستمرة في تاريخ الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، فهذا من شأنه أن يؤكد أن الأسلوب الحديث في الكتابة استمرار لجهود سابقة، تبرزها جهود لاحقة وذلك بالإضافة إليها، الأمر الذي يعني شرعية انتمائها إلى الجنس الروائي، ويوضح مدى هذا الانتماء.

مع بداية القرن التاسع عشر ظهرت روايات تتخلى عن رسم الشخصية من الخارج، في بعض مقاطعها، وتلقت إلى أعماقها (دوستفسكي، جين أوستن، هنري جيمس) لكنها رغم ذلك، بقيت هذه الرواية وفية للتقاليد التي أرساها الرواد، وخاصة ما كان منها متصلا بالمحافظة على الأبعاد الروائية الثلاثة:

الحدث، الشخصية، اللغة الروائية.

ابتدع وليم جيمس، أحد علماء النفس مصطلح "تيار الوعي" وقد استقر اليوم بوصفه مصطلحا أدبيا، يستخدم للدلالة على طريقة تقديم الجوانب الذهنية والشعورية للشخصية، إذ تهتم الرواية بالمستويات غير الكاملة (مستوى ما قبل الكلام بما فيه من كلام وأفكار ومشاعر وذاكرات) وبذلك لا تخضع للمراقبة والتنظيم والسيطرة على نحو منطقي، فتبدو الذكريات والأفكار والمشاعر أشبه بتيار مضطرب في الأعماق، عندئذ ينكشف أمامنا الكيان النفسي للشخصية.

والحقيقة أننا لا نجد تقنية واحدة لرواية تيار الوعي، وإنما نجد عدة تقنيات، كذلك لا نستطيع أن نقول إن هذه الرواية تنتمي للأدب السيكلوجي فقط، بل تنتمي إلى علوم وفنون أخرى، فقد امتصت كل الأجناس الأخرى، إنها تنافس الشعر... عندما تمتلئ بالاستعارة أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات وتأخذ من المسرح المنولوج والحوار... وتستعير من النقد الأدبي غاياته، عندما تقدم بنفسها نظريتها في الأدب، كما تفصح مكانا للفلسفة، وتستعين بالموسيقى، فقد أعطى كل من بروسست وجويس وبوتور لأعمالهم بنية موسيقية، بوساطة تركيب الفقرات والإيقاع ورنين الجملة، وقد نجد روايات مستمدة من لوحة فنية. (2)

إن التجربة الإنسانية، التي تبرز فيها العوالم الخارجية بالعوالم الداخلية لا يمكن أن تحد أو أن تكتمل، إذ تختلط فيها معطيات عقلية (المفاهيم، الأحاسيس، التخيلات، الذكريات...) ومعطيات روحية (الحدس، الرؤية، البصيرة...) ولا شك أن الفصل السابق بين هذه المعطيات فصل غير دقيق، إذ كثيرا ما تبدو ممتزجة بعضها ببعض.

وهكذا فإن مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية، وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس، كما تشتمل الكيفية على ألوان الرمز، وعمليات التداعي، ويكاد يكون من المستحيل أن نميز الكيفية عن الماهية! فهل الذاكرة مثلا جزء مما يحتويه الذهن أم أنها عملية ذهنية؟ ومثل هذا التمييز الدقيق ليس بالطبع من مهمة الروائيين، وإن كانوا يكتبون رواية تيار الوعي بهدف توسيع قدرات هذا الفن وذلك بتصوير الحالات الداخلية لشخصياتهم، وبذلك يستطيع الإنسان، بفضلها أن يحتفظ بعلاقات مع الحياة في مجموعها.

الشخصية:

تريد الرواية الحديثة أن تتخلى الرواية عن زخرفة الشخصية التي في نظرها ليست إلا قناعا يخفي دون فائدة وجه المؤلف، كما يقول كونديرا (3) وعلى هذا الأساس كانت الميزة الرئيسية لرواية "تيار الوعي" قدرتها على تصوير الشخصية على نحو أكثر دقة وأكثر واقعية من الرواية التقليدية، لأنها لا تقدم الإنسان من الخارج، وإنما من الداخل، أي تقدم ماهية الإنسان، ومن المعروف أن كل مؤلفي هذه الرواية (فيرجينا وولف، وليم فوكنر، جيمس جويس...) كانوا على معرفة بنظريات التحليل النفسي، وبنظرية الشخصية التي ظهرت من جديد في القرن العشرين، وبالفلسفة الجديدة والتصوف الديني، والوجودية المسيحية،... الخ

إن الرواية الحديثة تهتم بالبحث عن المعنى في الشخصية الإنسانية أكثر من البحث عنه في الفعل ورد الفعل الاجتماعيين، وبذلك تسلط الأضواء على الفرد لا على المجتمع، أي على أفكاره التي تتسلط عليه في الحاضر، والتجارب الماضية التي يعايشها فيه، فيتبدى لنا الهم الاجتماعي بطريقة غير مباشرة، أي بطريقة أكثر إحياء وفنية.

لذلك يلتقي هؤلاء الروائيون بالروائيين الطبيعيين (زولا، فلوبيير) في أنهم يحاولون تصوير الحياة بشكل دقيق، ولكن الحياة التي استأثرت باهتمامهم كانت الحياة الداخلية للشخصية، على نقيض الروائيين الطبيعيين.

الانطباعات والصور:

تعتقد فرجينا وولف أن الشيء المهم الذي ينبغي أن يعبر عنه الفنان هو رؤيته الخاصة، أو ماهية الحياة من زاوية ذاتية، وأن الشيء الهام في الحياة الإنسانية هو البحث عن المعنى والتعرف إلى الذات، ولهذا فإن طريقتها في الكتابة الروائية هي تقديم الانطباعات النفسية (عن طريق الصورة، والتركيز على العلاقة بين الأشياء) وهي تختار تلك الانطباعات بوصفها مراحل في طريق الوصول إلى رؤية ما، وبذلك يصبح تشريح النفس الإنسانية ليس مجرد تحليل شكلي، وإنما يمتلئ بحساسية الفنان الانطباعي للون والصوت والشكل والرائحة.

وقد بدت الصورة الجمالية لدى (جويس) حياة مصفاة في قالب من الخيال

الإنساني، ومبرزة بفضلها، لذلك يتحقق السر الجمالي على نحو شبيه بحالة الإبداع المادي، فالفنان، مثل المبدع في عالم المادة، يظل مختفيا ومصفى خارج الوجود ومحايذا يتسلى، وهكذا كان في روايته يوليسيس.

أما لماذا يصر (جيمس جويس) أن يتخلص العمل الأدبي من آثار مؤلفه؟ فنجد يوضح لنا أن العمل الأدبي بوصفه إبداعا ليس أكثر من عمل يقتضي مهارة، وجمالية هذا العمل في تأثير على المتلقي، أي في جعله على اتصال مباشر بالحياة التي يمثلها، كأنه يريد تقديمها كما هي في الواقع دون حكم تعسفي أو تقييم مباشر، لذا كانت المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة، كما يقول كونديرا، وهي معرفة داخلية تتعلق بدقائق النفس، ولا تعني حشوها بمعارف، تتقل كاهلها، وإنما نجد توظيفا لمعارف عدة في جسد الرواية عبر لمسات فنية، فتبدو جزءا حيويا من فضاء الرواية.

ومن المزايا التي تتوافر لرواية "تيار الوعي" هي قدرتها على تقديم الرموز بوصفها بدائل للأفكار الذهنية.

تقنيات الرواية الحديثة:

ثمة ملاحظة يحسن التوقف عندها وهي أن التقنية الفنية لرواية "تيار الوعي" ليست واحدة وإنما تختلف من رواية إلى أخرى، اختلاف التكوين الذاتي والاجتماعي للفنان، فالإبداع في أي مجال ذاتي، وهذا يعني أن يحمل بصمة خاصة به، كما يحملها الإنسان في أصابعه، لتدل على شخصيته المتفردة، لهذا تتعدد تقنيات الرواية الحديثة بتعدد الروائيين.

إننا حين نتحدث عن تقنيات هذه الرواية فمن أجل أن نبرز أهم معالمها دون أن يعني ضرورة التزامها بشكلها الحرفي، أو حصرها في قالب واحد لا يطاله التغيير، أو الإضافة، فهي أدوات باتت شائعة في الرواية، يتوجب علينا معرفتها، كي نتمكن من التفاعل مع الإنجازات الحديثة للرواية، ولعل أهم هذه التقنيات المستخدمة هي: الحوار الداخلي المباشر، الحوار الداخلي غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، مناجاة النفس...

الحوار الداخلي: هو تلك التقنية المستخدمة في الرواية بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التصريح أو التلميح إلى أن الشخصية ستجري حوارا داخليا.

والحوار الداخلي المباشر: هو ذلك النمط من الحوار الذي يمثلته عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعا، فيقدم المحتوى الداخلي كما لو لم يكن هناك قارئ، ويجري الحديث بضمير المتكلم، فتعبر الشخصية عن واقعها وعن أحاسيسها وآمالها...خالطة الحاضر بالماضي بالمستقبل، مازجة الحلم بالحقيقة، واليأس بالأمل، فتجسد أعماق النفس بكل اضطرابها وآلامها.

أما الحوار الداخلي غير المباشر: الذي يدعى بـ(الوعي الباطني) فيتميز عن الحوار المباشر من ناحية التركيب اللغوي، واستخدام ضمير المخاطب أو الغائب، وهذا يعني وجوب حضور الراوي أو المؤلف بشكل دائم، لأن طبيعة الضمائر لا تسمح له بالغياب، بل تطلب منه أن يكون شاهدا أو راويا أو معلقا على الأحداث، وأن يستخدم الطرق الوصفية والتفسيرية.

مناجاة النفس: تقترب من الحوار الداخلي غير المباشر في اعتمادها على ضمير الغائب والمخاطب من ناحية البناء اللغوي، وتختلف في هذه الناحية أيضا، فهناك ينبغي على المؤلف الحضور، أما هنا فدوره ثانوي، لأن تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية يجري مباشرة من الشخصية الروائية دون أن يتدخل الراوي أو المؤلف.

الوصف: رأينا قبل قليل أن الرواية الحديثة تركز على الصورة وعلى العلاقات البصرية بين الأشياء، وقد كانت هذه التقنية موجودة في الرواية التقليدية، إذ كانت تفيد في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما. أما الآن فهي، في بعض نماذجها، لا تتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، أو على الأقل هذا ما يحاوله بعض كتاب الرواية اليوم، فقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، وكان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيحاول أن يحطم الأشياء والجمادات لا يهدف إلا إلى إفساد خطوط هذه الأشياء، وجعلها غير مفهومة، بل إلى إخفائها تماما...وبعد عدة فقرات ينتهي الوصف ليكتشف القارئ أن هذا الوصف لم يترك شيئا متماسكا وراءه، فقد اكتمل الوصف في حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم، وهذه الحركة نجدها في الرواية على كافة المستويات وخاصة في التركيب العام للرواية، ومن هنا كان

الإحساس بالانخداع الملتصق بكل أعمال اليوم (4) وبذلك بات عالم الأشياء جزءاً أساسياً في تشكيل فضاء كثير من الروايات الحديثة، دون أن نستطيع القول أنه يشكل سمة عامة لها.

والحقيقة أن الوصف في الرواية الحديثة يتخذ مسارين: الأول نحو أعماق الشخصية، والثاني نحو الأشياء التي باتت تحل محل الإنسان، وتلغي كينونته في حياتنا التي باتت استهلاكية ترى قيمة الإنسان بما يملك من أشياء!!!

إن الوصف في الرواية التقليدية كالوصف في الرواية الحديثة التي يطلق عليها أحياناً رواية "تيار الوعي" يتم عن طريق المؤلف الواسع المعرفة، وذلك دون أية محاولة من جانب هذا المؤلف لوضع قناع على الحقيقة، والشيء الوحيد غير العادي في وصف الرواية الحديثة هو موضوعه، الذي يتعلق بالعالم الداخلي للشخصية، والحياة الذهنية لها بكل تداعياتها.

إن هناك ثلاثة عوامل لتنظيم التداعي: وهي أولاً الذاكرة التي تعد الركيزة الأساسية للتداعيات، وثانياً الحواس التي تقودها، وثالثاً الخيال الذي يحدد طواعيتها، أما ثبات عمل هذه العناصر ونظام ترتيبها، والناحية العضوية المتصلة بها فهي مشكلات مختلف عليها عند علماء النفس، ولم يهتم أحد من كتاب الرواية الحديثة بالمشكلات المعقدة لعلم النفس، لكن كل الكتاب أدركوا أهمية التداعي الحر في تحديد حركة العمليات الذهنية لشخصياتهم.

وسائل تنظيم حركة تيار الوعي: وهي مجموعة يمكن أن تسمى على سبيل التشبيه "مستحدثات سينمائية" وتدعى "المونتاج" تشمل مجموعة من الوسائل التي تستخدم لتنظيم أو لتوضيح تداخل الأفكار وتداعياتها، كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، يقسم المونتاج إلى قسمين:

المونتاج الزمني: إذ يبقى الشخص ثابتاً في المكان، لينتقل تيار الوعي عبر عدة أزمنة، وبذلك يضع الروائي صوراً أو أفكاراً من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر.

المونتاج المكاني: يبقى الزمن ثابتاً، ليتغير عنصر المكان، وليس من الضروري أن تتضمن هذه الطريقة تقديم الوعي فهي تستخدم على أنها تقنية مساعدة، تسمى "عين الكاميرا" أو "المشهد المضاعف" وهي أسماء يمكن أن توحى بإمكان اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة.

إن الوظيفة الأساسية لهذه الوسائل السينمائية هي التعبير عن الحركة وتعدد

الوجوه، وهذه وسيلة معدة لتقديم ما هو غير ساكن منظم وفق المنطق المعروف، لذا كانت هذه الوسيلة خير معين لكتاب الرواية الحديثة، إذ تستطيع تحقيق غرضهم الأساسي، وهو تقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية، أي اختلاط الحياة الداخلية بالحياة الخارجية في وقت واحد.

إذا يمكننا القول بأن الزمن لم يعد يسير وفق ترتيب ظاهري، يحدده الظاهر والمنطق التاريخي لسيرورة الحدث، ولا شك أن اضطراب الزمان واختلاطه يؤدي إلى اختلاط الأمكنة، لذلك التقسيم السابق ليس مقبولا بجملته، وإنما لابد من المرونة في التعامل معه، والأخذ بعين الاعتبار أن الأدب الحديث، شأنه شأن أي إبداع حقيقي لا يمكن أن يكون مقسما تقسيما آليا، ونحن نلجأ إلى هذا التقسيم لتسهيل دراسته، دون يعني ذلك فصلا حتميا بين الزمان والمكان، وإنما فصلا مجازيا يساعد على توضيح المكان المضطرب والزمان المختلط بسبب التداعي الحر، الذي لا يخضع لأي تنظيم مكاني أو زمني..

لو تأملنا طبيعة المكان في الرواية الحديثة بمعزل عن طريقة تقديمه فيها، لوجدناه قد ابتعد، غالبا، عن أن يكون ديكورا للحدث، وامتدادا كنائيا للشخصية والبيئة والحدث الخ كما في الرواية المسماة تقليدية، وإنما أصبح المكان، في الرواية الحديثة، يبني رموزه" التي تعيد تشكيل أدبية الرواية، وتجسد الرؤية، فتؤسس جماليات جديدة، وعلى هذا الأساس أصبح المكان إحدى علامات الرواية الحديثة، وبات رمزا لحياة البشر يجسد الغربة والملل والضيق والمفارقة والعبور المؤقت، ويؤثر على مفهوم الزمن، فيعكس اضطرابه بين الديمومة واليومي، بين السطحي والعميق، وبين الوهم والحقيقة.(5)

بالإضافة إلى استعارتهم وسائل التقنية السينمائية ، استخدموا علامات الترقيم استخداما خاصا، كي يقدموا تيار الوعي وينظموه، ولعل أهم سماته: الفيض، والخصوصية، أي أنه يقدم جوانب غير مترابطة وغير مشكلة، الأمر الذي يجعل وعي أي إنسان لغزا بالنسبة للإنسان الآخر، ونستطيع أن نعدّ هاتين السمتين نتيجة للقوانين الذهنية للتداعي الحر، وهما متصلتان اتصالا وثيقا، ولعل الإنجاز الأساسي لكتاب الرواية الحديثة: هو تقديم الاضطراب الداخلي للعمليات الذهنية، وجعلها تعني شيئا.

اللغة الروائية:

تبدو لنا لغة الرواية الحديثة لغة يغلب عليها المجاز، ويسودها التشخيص والتكرار، يبدو عليها الخلل في التركيب أحيانا، إذ قد نجد تركيب الجملة في حالة من الفوضى، فقد ينقص الجزء الأول منها، وقد ينقص الجزء الأخير...

إن شيوع المجاز والتكثيف الشعري في اللغة أمر يتناسب مع لغة الأعماق، فبفضل الكثافة الشعرية تستطيع اللغة أن تمتلك إمكانات إيحائية متعددة، تساعد على اقترابها من اضطراب الأعماق من أجل محاولة تقديم بعض غوامضه، وهكذا فإن الاستعانة باللغة الشعرية والرمز والتصوير يعين الروائي على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه في منطقة الوعي بطريقة مباشرة، بل يتحتم التعبير عنه بطريقة انطباعية رمزية مكثفة.

لاشك أن مثل هذه اللغة المجازية، تهب الرواية الحديثة خصوصية، لكن كثيرا ما تلقى هذه اللغة على الرواية ظلا من التلغيز، فيما لو ابتعدنا عن ملامحها الشعرية وأهملنا ربطها بالواقع على نحو شفاف.

إن معظم هذه الوسائل ليست شائعة في النثر العادي، لذلك شكلت بعض سمات الحداثة في الرواية، ولكن هناك ناحية يحسن الإشارة إليها: وهي أن هذه الوسائل والسمات لم تشكل نبض العمل الروائي بشكل مستمر، وهي تعكس بذلك خاصة داخلية من خواص الذهن وهي سرعة التنقل من موضوع لآخر، أي عدم الاستمرار، كذلك نلاحظ لكل مبدع خصوصيته في استخدام هذه التقنية والتي تبدو لنا أحيانا ممتزجة بالطريقة التقليدية للرواية.

القالب الفني:

إن تقديم مستويات اللاوعي (ما قبل الكلام) لا يمكن أن يقدم في قالب محدد، وبذلك ينطلق تيار الوعي مستقلا عن تطور الحدث، ومعنى ذلك أن تطرح الحبكة جانبا، وبالرغم من ذلك يفرض على هذا التيار المضطرب نوع من القالب، لتنظيم مواده وبالتالي كي يتم تفاعل المتلقي معه، لذلك نجد فيه تمسكا بالوحدات الثلاث الكلاسيكية التي تمسكت بها الرواية التقليدية (الزمان والمكان والحدث) وتمسكا بالبناء الموسيقي والبناء الرمزي المعقد.

دور المتلقي:

يحاول الروائي في الرواية الحديثة أن يبتعد عن تقديم الخبر للمتلقي، ليريه أو بالأحرى ليشاركه في فضاء الرواية، وبذلك لم يعد المتلقي يستقبل عالماً متكاملًا مغلقاً على نفسه، بل على النقيض إنه يحاوره، ويطلب منه أن يسهم في عملية الخلق وأن يخترع بدوره العمل الذي يقرأ، فيكون مشاركاً في معطيائه لخلق انسجام وتفاعل بين الفضاء المتخيل وعالمه الذي يعايشه، وبذلك يسهم في خلق عمل أدبي ينسجم وفق تصوراته، ويتعلم في الوقت نفسه أن يخلق حياته من جديد .

موقفنا من الرواية الحديثة:

إن الرواية الحديثة ابنة مجتمع قد سبقنا في جميع المجالات، فهي ابنة مراحل طويلة من التطور، في حين لم يعرف العرب هذا الفن إلا مع بدايات القرن العشرين تقريباً، وبذلك تكون الرواية الغربية قد سبقتنا بأكثر من مئتي سنة، لهذا لا يمكننا تجاهل هذا الفارق الزمني، الذي يحمل معه تطوراً علمياً، وظروفاً اجتماعية واقتصادية وسياسية تنعكس بصورة أو بأخرى على الإنتاج الأدبي، لذلك من البديهي أن نقدم إبداعاً ينطلق من ظروفنا، لأن أي شكل أدبي لا بد أن يكون منسجماً مع إمكانات المتلقي، دون أن يعني ذلك تدني المستوى الفني، أو إلغاء لقدرات الكاتب الإبداعية التي يتوجب عليه تقديم الجديد والممتع والمفيد دائماً.

إذا حين نستورد شكلاً فنياً لا بد أن نكون حذرين لأن المتلقي العربي يختلف عن المتلقي الغربي، ليس في الإرث الأدبي فقط، وإنما في ظروفه، مما ينعكس على طريقة تفاعله مع العمل الأدبي، صحيح أن التأثير أمر لا بد منه، خاصة في مجال سبقنا إليه الغربيون، لكن هذا التأثير لا يعني تقليداً، وإنما تأثراً واعياً ومنتزناً، يستفيد من إنجازاته دون أن تستعبده هذه الإنجازات، وبذلك يمكن تقديم أدب منسجم مع ظروف مجتمعنا وهموم حياتنا، فيضمن تفاعل المتلقي العربي.

إذا إغناء التجربة الروائية لا يمكن أن يتم بالتقليد، وإنما بالاستفادة من الآخر والتعلم منه دون الاكتفاء بذلك، لأن المبدع الحقيقي يضع في اعتباره المتلقي الذي يتوجه إليه أولاً، فيحاول أن يخاطبه بلغة يتفاعل معها، ويدهش

لها، فتمتعه، عندئذ، يبدو شريكاً معه، يضيف على العمل الأدبي الكثير من ذاته. إننا نعتقد أن المبدع الحقيقي هو الذي يشغله الإبداع، بالقدر الذي يشغله هم الإنسان والوطن، لذلك يشغله كيفية توصيل هذا الإبداع إلى متلقيه أولاً ثم إلى المتلقي العالمي ثانياً، لهذا يحاول بعض الكتاب أن يكتبوا بأسلوب الآخر ظناً منهم أنهم ينالون رضاه وجوائزه، ناسين أن هذا الآخر لن يعجبه إلا ما ينطق بخصوصيته، أي يتمتع بمحلية تكسبه نكهة خاصة، وتمده بجماليات مختلفة عن جمالياته، لأنها نابعة من بيئة بعيدة عن بيئته، وعن ذات تختلف عن ذاته، ينطق بأسلوبه الخاص، الذي يمتلك ملامح عامة مشتركة بينه وبين الآخر، لكنه يكتسب سمات خاصة تجعل إبداعه متميزاً، يجذب الآخرين إليه، بل يطلعهم على أساليب جديدة، كما يطلعهم على عوالم خاصة، تهبها هوية متميزة، وبالتالي تلقى إقبالا لما تملكه من هذه السمات المتفردة.

سنتوقف عند نموذج من تأثر الرواية العربية، بأسلوب "الرواية الحديثة" وهو رواية "ما تبقى لكم" للشهيد غسان كنفاني الذي تأثر برواية وليم فوكنر "الصخب والعنف" بطريقته الخاصة، التي تمزج التأثير الأسلوبي بالابتكار النابع من خصوصية الهم الوطني والإنساني.

رواية وليم فوكنر "الصخب والعنف"

سنبدأ بالحديث عن رواية فوكنر، لنبين أهم ملامحها، وذلك بعد أن نعرف بالروائي تعريفاً سريعاً.

نبذة عن حياة وليم فوكنر:

عاش الروائي (1897_1962) في ولاية المسيسيبي (جنوب الولايات المتحدة الأمريكية) وقد نشأ وتعلم في بلدة أكسفورد، لكنه غادر الجامعة قبل أن يتم دراسته، ويبدو أنه في بداية حياته لم يفعل شيئاً سوى التسكع والقراءة دون هدف، وعندما قامت الحرب العالمية الأولى، واشتركت فيها أميركا، لكن لم يتح له أن يلتحق بالجيش الأميركي، فتطوع في القوات الكندية.

وفي عام (1920) انتقل إلى نيويورك وعمل فيها بائعاً في مكتبة، استمر في عمله بعض الوقت، ليتركه عائداً إلى أكسفورد، ويبدو أن النتيجة الوحيدة النافعة لعمله هناك هي اطلاعه على الجو الأدبي فيها، وفي أكسفورد عمل

مديرا للبريد، وقد كانت إدارته فاشلة، لذلك قدّم استقالته، وقد قيل بأنه فصل عن عمله.

بدأ حياته الأدبية شاعرا، إلا أن شعره لم يلقَ الاهتمام الكافي، فاتجه إلى الرواية بتأثير صديقه (أندرسن) وقد كان آنذاك في قمة مجده الروائي.

لم تلقَ روايات فوكنر الأولى نجاحا، إذ لم يعجب بها النقاد ولا القراء، ومع ذلك استمر في الكتابة التي تمتعه، وقد اكتشف أن مسقط رأسه يستحق الكتابة، وأنه لن يستطيع طيلة حياته الانتهاء من الكتابة عنه، ثم اتجه إلى كتابة النصوص السينمائية (سيناريو) في هوليوود، وقد كان لهوليوود تأثير كبير على الكثير من الأدباء، لكن فوكنر استطاع أن يتجنب هذا التأثير عن طريق اجتنابه حياة هوليوود الاجتماعية، فقد كان يكتب هذه النصوص بعيدا عن دافع التحدي الفني، لأنه لم يكن راغبا في جعل هذه الكتابة أساسا لحياته ومصدر رزقه الدائم، بل رآها عملا حرفيا يؤديه بأمانة، بصورة مؤقتة، كي يتمكن من العودة إلى بلده.

وحين عاد إلى بلدته (أكسفورد) عاش فيما يشبه العزلة، ممضيا وقته بين عائلته في بيته العتيق ومزرعته الصغيرة، وقد كان يرفض الأحاديث الصحفية ولا يتبادل الرسائل إلا نادرا، وحتى الكتابة لم يكن مكثرا منها!

روايته:

إن روايات فوكنر ليست سهلة، ولا نعتقد أنها ستكون كذلك في يوم من الأيام، والسبب أنه ابتدع أسلوبا روائيا خاصا، يعتمد تيار الوعي، فقدّم روايات مهمة، استحق عليها جائزة (نوبل) عام (1950) عندئذ ترك حياة العزلة، وبدأ حياة اجتماعية مليئة بالأسفار.

لو تأملنا خلفية رواياته لوجدناها محلية، لكن موضوعاتها الرئيسية تتخذ ملامح عامة ذات طابع شمولي إنساني.

إننا نجد في رواياته كل ما نريد أن نعرفه عن الجنوب، ونحن بصفتنا متلقين لا يهمنا كثيرا إذا كانت الصورة التي يضعها فوكنر للجنوب دقيقة أم لا، صحيح أن الحياة اليومية للجنوب أكثر مسالمة مما قد نلمسه في رواياته ذات الطابع العنيف، لعل أفضل ما قدّمه فوكنر ليس صورة عن الجنوب وإنما أزمة الجنوب، إذ استطاع أن ينفذ إلى أعماق العقل الجنوبي وإلى أعماق القلب

الإنساني، فابتعد بذلك عن الواقعية الفوتوغرافية، ليصل إلى الواقعية الجديدة، فيتناول بالنقد الحياة الحديثة التي فرضت على الجنوب كما ينتقد "انحلال القيم الخلقية تحت ضغط الروح التجارية، الثمن الكبير (الذي يدفعه الإنسان) ومخاوف العزلة في مجتمع فقدت شخصية الفرد فيه سماتها الرئيسية، انهيار الحساسية الفردية وطيبة الناس أمام الجشع والسوقية...." (6)

رواية "الصخب والعنف":

تعد رواية "الصخب والعنف" أولى روايات وليم فوكنر، نشرها عام (1929) لاقت إقبالا كبيرا من النقاد فقد عدت رواية الروائيين، في تركيبها الفني الذي مازال في جماله وبراعته معجزة من معجزات الخيال، دون أن يعني هذا القول أنها بعيدة عن المؤثرات الأدبية والعلمية الأخرى خاصة منجزات علم النفس الحديث (على يد كل من فرويد ويونغ) فقد استطاع فوكنر أن يسرد الأحداث على عدة مستويات من الزمن والوعي، لذلك غابت علامات الترقيم عن تياراته، في كثير من الأحيان.

ولو تأملنا المؤثرات الأدبية في هذه الرواية لوجدناها متأثرة بالاتجاهات الأسلوبية التي شاعت بين العشرينيات والثلاثينات من هذا القرن، وهي فترة من أهم الفترات وأخصبها في تاريخ الرواية، لا لظهور عدد من الروائيين الكبار فيها فحسب، بل لكثرة التجارب، ونجاح الكثير منها في فن القصة وغيره، ففي هذه الفترة لمع اسم شعراء أثروا في تغيير أشكال الأدب لا في الشعر فقط بل في النثر أيضا (إزرا باوند، ت. س. إليوت) بالإضافة إلى منجزات روائية، خاصة في الرواية الحديثة، مثل رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، "ويوليسيز" لجيمس جويس، حيث أعطي اللاشعور أهمية قصوى.

ولو توقفنا عند عنوان الرواية "الصخب والعنف" للاحظنا أنه قد أخذ من مقطع في مسرحية شكسبير "مكبث" على عادة الروائيين الحداثيين الذين يعتمدون في بناء رواياتهم على أساطير قديمة، أو مقاطع مسرحية يونانية أو غير ذلك من التراث الأدبي والفكري العالمي. (7)

وفوكنر لم يكتف بأن يأخذ العنوان من مسرحية شكسبير، وإنما حاول أن يجسد في روايته إحدى أفكار شكسبير التي وردت في المسرحية عبر شخصية (بنجامين) المعتوه.

"غدا، وغدا، وغدا،

وكل غد يزحف بهذه الخطى يوما إثر يوم،
حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب،
وكل أماسنا قد أنارت للحمقى المساكين
الطريق إلى الموت والتراب. ألا انطفئي يا شمعة وجيزة!
ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين
يتبخر ويستشيط ساعته على المسرح،
ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية
يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف،
ولا تعني أي شيء (8)

وبذلك تبدو لنا رواية "الصخب والعنف" حكاية تضطرم بالحياة كما
تضطرم بالموت، ولاشك أن أي تلخيص لها، سيؤدي إلى خلخلة ذلك الفضاء
الفني الذي أقامه فوكنر، ولكن لحسن الحظ أن المؤلف نفسه قدّم لمتلقي روايته
ملحقاً، وضع كمقدمة في الطبقات الحديثة، شرح فيه أهم الحوادث، وعرف
بأهم الشخصيات، وإلا لن يكون تلخيص الرواية سهلاً على الإطلاق.

تحكي رواية "الصخب والعنف" عن رابطة الدم والوراثة وتجسد علاقات
عائلية بالغة الاضطراب، إذ تقدم لنا حكاية بيت عظيم في حالة انهيار، فعائلة
(كومبسون) التي أنجبت حاكماً وجرالاً، أصبح لها وضع شبه أرستقراطي في
عالم (جفرسون) وقد اشترى أحد أجداد الأسرة ميلاً مربعاً من الهنود الحمر
(ميل كومبسون) الذي كوّن فيما بعد جزءاً كبيراً من بلدة جفرسون، والرواية
تحكي عن عائلة عريقة كان أحد أجدادها جنرالاً عظيماً، وهي تتناول البقية
الضعيفة من آخر أجيال هذه العائلة، وأفرادها هم: (كونتن) الذي انتحر،
وكادي (كاندس) التي أعلنت ثورتها على القيم الأصيلة ومرّغت شرفها في
أحضان الخطيئة، لذلك تعيش منفية عن البيت، أما (جاسن) فقد أصبح تاجراً
صغيراً بلا إحساس، وبنجامين (بنجي) الأبله، والوالدان: أب كثير المواعظ،
منعدم الفعالية، والأم كثيرة الشكوى، تعاني من حالات كآبة لا سبب لها، وهما
يصنعان جواً بائساً للعائلة، ولا ينسى الكاتب عامل الوراثة الذي يدفع الأبناء
إلى دروبهم الصعبة المرعبة.

إن الأحداث في هذه الرواية لا تتبع التسلسل الزمني، وبذلك بات "تشظي

الزمن" أحد العوائق الرئيسية في فهم الرواية، واستيعاب بنائها، لذلك على المتلقي أن يتعامل معها بتأن وصبر، حتى تتعود العين والعقل على خصائص بنائها الفني، فهي حين تقرأ بطريقة صحيحة قادرة على منحنا إثراء غير عادي، كما أنها تجعل القارئ يستغرق في تلك العملية الشديدة الإثارة، وهي عملية الخلق الفني على حد قول جبرا إبراهيم جبرا.

نلمح في هذه الرواية إسقاطا لتاريخ أسرة المؤلف على الرواية، فقد كان فوكنر ينتمي إلى أسرة غنية في الماضي ثم عاشت على الكفاف، لهذا سينتهي الأمر بعائلة (كومبسون) إلى بيع الأرض ثم بيع المنزل، وتحويله إلى فندق صغير، والآن لنتوقف عند شخصياته في هذه الروائية:

كادي: من المعروف أن فوكنر يولي اهتمامه لردود فعل الشخصيات نحو الأحداث أكثر مما يوليه للقصة بشكلها التقليدي، فهو يعطي أهمية نحو سلوك كادي غير المسؤول ونحو زواجها، ورغم أن المؤلف لا يطلعنا على أعماق كادي إلا أنها تصبح الشخصية المحورية في الرواية، تسيطر بصفتها (شخصية) في الفصلين الأولين، وكمجموعة من الصور والأفكار ثم تبدو شخصية ذات صوت خاص يناقض صوت جاسن، في الفصل الثالث، وبذلك تحولت (في الفصول الثلاثة حيث قدم المؤلف إخوتها: بنجي، وكونتن، وجاسن) إلى فكرة متسلطة على كل منهم، وإن كان كل واحد منهم يخضع لهذه الفكرة بطريقته الخاصة، لكن جميع هذه الأساليب تتصف بالأنانية والذاتية، إذ لم يكن أحد منهم قادرا على حبها، وكل واحد منهم كان يريد أن يفرض عليها، بسبب أنانيته، نمطا من السلوك القسري الذي يرضيه هو فقط، لذلك ثارت كادي ضد هذا التسلط من خلال ممارسة حرمتها ورفضها للقيم التي تعتر بها الأسرة كالشرف، لكنها ظلت دائما محاصرة ومشدودة إلى أسرتها، لكون ابنتها (كونتن) تعيش شبه رهينة لديهم، لكن ابنتها تترك الأسرة لتتبع طريق أمها، ومهما كانت تفاهة الشخص الذي هربت معه (عامل في سيرك) فإنه يصلح رمزا للخلاص من أسرتها، وأنها لن تعيش محاصرة في جو الأسرة الموبوء بالأنانية.

وهكذا جسدت لنا كادي وابنتها، حتى لو أخطأنا الطريق، توق المرأة في البحث عن الحب، أما شخصية الخادمة الزنجية (دلزي) التي قدمت في الفصل الرابع من الرواية فقد كانت خير تجسيد لمعاني الحب الشامل، والتي استطاعت أن تشكل النقيض لفقدان المقدرة على الحب وانتصار الأنانية في نفوس أفراد عائلة كومبسون.

بنجي: معنوه يسمع، لكنه لا ينطق، إنه لا يتواصل مع العالم الخارجي إلا بالصراخ والعيول، وحين يروي الأحداث لا يستطيع أن يرتبها ترتيباً زمنياً، لهذا ما حدث قبل عشرين سنة، وما حدث اليوم، وكلاهما متساوي الأهمية في سرده، متساوي الوضوح، وكل شيء يذكره كأنه يراه أول مرة، بكل ما فيه من جدة وبراعة، فبات الفصل المخصص له (الفصل الأول) أشبه بحكاية يحكيها معنوه، ليست للكلمات عنده مدلول رمزي، لذلك نجد العمليات الذهنية لديه سلسلة من الانطباعات الحسية المسجلة مباشرة، حيث لا يلعب الذكاء دور المنظم والمفسر، إنه تعبير خالص عن المحسوسية المطلقة التي لا مكان فيها للتجريدات، وخاصة ذلك التجريد المسمى بالزمن، فبالنسبة إلى بنجي يبدو الحاضر والماضي شيئاً واحداً، فما حدث منذ ثلاثين عاماً له نفس الوضوح والحيوية لما يحدث الآن، فالمشاهد اليومية تستدعي مثيلاتها في الماضي، وقد ميّز فوكنر هذه الانتقالات بتغيير نوع الحروف (باستخدام الحرف المائل، لكن المترجم استخدم تقنية تغيير لون الحرف) يقول بنجي، في عيد ميلاده الثلاثين، متحدثاً عن أخته (كادي) التي مضى على تركها للبيت ما يقرب من عشرين سنة "وجعلت أسمع الساعة، وأسمع كادي واقفة خلفي، وأسمع السقف. السماء مازالت تمطر قالت كادي ...أكلت بعض الكعك، وجاءت يد "لستر" وأخذت قطعة أخرى، وجعلت أسمعها يأكل، ونظرت إلى النار..."(9)

إن الفترة الزمنية بين جملة "مازالت تمطر..." و "أكلت بعض الكعك" ما يقرب من عشرين سنة، من هنا تتأتى صعوبة هذه الرواية، خاصة أننا نجد أنفسنا أمام شخصية بدائية تتعامل بالبراءة الأولى مع الشخصيات والأشياء، ولعل الإنجاز الهام في هذه الرواية محاولة الدخول إلى أعماق هذه الشخصية وتسلط الأضواء عليها بلغة تقارب المحسوس (أشكال ومسموعات وروائح) لتجسد بدائية الشخصية، فهو كما رأينا في المشهد السابق يسمع السقف. لا صوت المطر، لأنه يفتقد القدرة على تحليل الأصوات، وفهمها.

كونتن: طالب جامعي، باع والده قطعة أرض كي يتم تعليمه في جامعة هارفرد، تسيطر عليه القيم المجردة على نقيض أخويه (بنجي وجاسن) فقد سيطرت عليه فكرة الشرف، أي شرف الأسرة الذي فقدته حين فقدت أخته كادي شرفها، فكان مؤرقاً بفكرة استعادة الشرف أو الحفاظ عليه، وحين يجد أخته تمارس حياتها بعيداً عن هذه القيم، يقرر الموت، لذلك تسيطر عليه فكرة تجريدية أخرى: هي الزمن، إذ يحس بعبثية الزمن وبالتالي بعبثية الحياة الأمر

الذي يؤدي به إلى الانتحار، لهذا بدأ الفصل المتعلق بكونتن بهاجس الزمن "كانت تلك ساعة جدي، وعندما أهدني إياها أبي قال: إني أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها، وإنه لمن المناسب إلى حد العذاب أن تستخدمها لتكسب النهاية المنطقية الحمقاء لاختبارات الإنسان جميعها، والتي لن تتسجم مع حاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت مع حاجات جدك أو أبيه، إني أعطيك إياها لا لكي تذكر الزمن بل لكي تتساه بين آونة وأخرى، فلا تتفق كل ما لك من نفس محاولاً أن تقهر الزمن، لأن ما من معركة ربحها أحد..." (10)

أمام هذا الإحساس الضاغط بالزمن، لابد أن يتجسد أمامه العيب، خاصة حين تتهار قيم الشرف التي يؤمن بها، هذه القيم التي تجعل للحياة معنى، يراه متجاوباً مع مغزى الوجود الإنساني، لهذا نجد الشخصية (في الفصل الثاني) في آخر يوم لها بعد أن أزمعت على الانتحار، وقد استطعنا أن نتابع كونتن، عبر تدفق تيار وعيه، فننتعرف على أفكاره، ذكرياته خاصة مع أخته، وما حدث له مع الطفلة الإيطالية الضائعة وكيف تعرض لإساءة الظن من قبل أخيها، كما تعرفنا على ملامح من علاقته مع فتاة إيطالية، وكما يقول جبرا إبراهيم جبرا "والمعجزة الكتابية هنا هي في الطريقة التي يعرض فيها المؤلف أحياناً ثلاث طبقات من الوعي معاً، ويحمل القارئ زمناً، جيئة وارتداداً بينها، ويبقيه دوماً على أكثر من مستوى زمني واحد، في طفرات تجعل للحدث الآتي متوازيات من الأماسي الماضية تتواشج به عن مغزى أو عيب". (11) وقد سيطرت على الشخصية فكرة الشرف، إلى درجة تبدو جزءاً من أحلام كونتن وتهيئاته، وأوهامه الفظيعة التي ينفر منها كل الناس، إنه يريد الحفاظ على جسد أخته بأية صورة من الصور حتى بتخيل (الزنى بالمحرمات) ولهذا بدا عاشقاً للموت لأنه لم يستطع حماية شرف أخته، التي انجرفت وراء الأفكار الحديثة التي تركز على الحرية الجسدية والعلاقات المادية ولا تعير اهتماماً للقيم الإنسانية، فرأى عندئذ القيم العليا للأسرة منهارة أمام زحف القيم المادية التي هي قيم الشمال المنتصر، على قيم الجنوب المنهزمة.

جاسن: تاجر صغير، يعدّ خير تجسيد لزحف القيم المادية على الأسرة، لذلك نجده يرتكب كل الموبقات فيسرق أمه، كما يسرق أخته التي كانت ترسل لابنتها (التي أسمتها باسم أخيها: كونتن) مبلغاً شهرياً من المال، يراكم المال، يخصي أخاه بنجي ويضعه في مصحة للأمراض العقلية، يعامل الخدم الزنوج معاملة قاسية، يبيع البيت، يعاشر مومساً... حتى الزمن ابتعد عن تلك الفكرة

التجريدية المأساوية التي وجدناها لدى أخيه (كونتن) ليصبح زمن التقويم (روزنامة) التي تحدد مواعيد قبض المال أو دفعه، أو لتدل على مواعيد فتح دكانه أو إغلاقه.

إنه إنسان مجرد من العواطف، لذلك حين ينتحر أخوه (كونتن) لا يحزن عليه، وإنما يحزن على النفقات المالية التي أنفقت عليه، وعلى الأرض التي بيعت من أجل تعليمه، إنه يتاجر بكل شيء حتى إنه يطلب من أخته (التي يراها عاهرة) مالا ثمنا لرؤية ابنتها، وهو مع كل ذلك يهتم بكلام الناس لهذا لا يسمح لأخته أن تدخل دكانه أمام الناس !! لكنه يسمح لنفسه بمعاشرة إحدى المومسات! إنه رجل التناقضات يضمن القذارة ويحاول أن يظهر أمام الناس بمظهر الرجل الشريف.

في هذا الفصل يبدو لنا العالم الداخلي أكثر انتظاما، إنه مجموعة ذكريات تقوم في معظمها على الحوار بينه وبين أخته وبين أمه ثم بينه وبين الخادمة دلزي، فيبدو مجموعة من المشاهد الحوارية، مما يجعله قريبا من السيناريو.

وقد امتدت هذه الخاصية إلى الفصل الرابع الذي وجدناه مخصصا للخادمة الزنجية (دلزي) وإن بدا لنا هذا الفصل أكثر اقترابا من الرواية التقليدية لاعتماده السرد والحوار، وفي هذا الفصل نلمح تعاطف المؤلف مع معاناة الزنوج، فيسبغ على (دلزي) صفات فيها الكثير من القداسة والدقة والشاعرية كما يقول جبرا إبراهيم جبرا إذ يصفها بقوله: "كانت امرأة ضخمة فيما مضى، ولكن هيكلها الآن ينتصب، يكسوه إهاب واسع غير محشو... كأن العضل ولفائف اللحم كانت يوما شجاعة أو جلدا أتت عليه الأيام والسنون فلم يبق إلا الهيكل العظمي الذي لا يقهر منتصبا كالخرائب... ويعلو جميع ذلك وجه متداع يوحى للرائي بأن عظامه خارج اللحم، يرتفع إزاء النهار الهتون بتعبير في القسمات قدري يماثل في الوقت نفسه خيبة طفل ودهشته..." (12)

إننا أمام صفات توحى بعظمة الشخصية، وصلابتها، في حين لم تظهر سيدة البيت الارستقراطية سوى بأوصاف سريعة تثير الملل والضيق، وتوحى بهشاشتها!

الرمز: تمثل لنا أسرة كوميسون مجتمع الجنوب وقد انهار أمام قيم الشمال، فجسد جاسن (بحقارته وأنانيته وساديته وماديته) قوى التصدع الناشئة عن الأسرة العريقة نفسها، كما تمثلها كادي في شكل آخر هو الانطلاق

الجنسي، أما كونتن فيمثلها بعشقه للموت وانتحاره، والأب بتهربه من الواقع والأم بكآبتها.

ويمكن أن نجد في كل شخصية من الشخصيات الأربع (جاسن، كادي، بنجي، كونتن) رمزا لأحد مستويات اللاوعي في الإنسان التي حدثنا عنها فرويد.

بنجي: الإنسان الأول، يمثل "الهو" أي البدائية والبراءة المطلقة، لذلك تجسد في مجموعة من الأحاسيس فقط

كونتن: "يمثل الأنا الأعلى" (العقل الأعلى) أي الأخلاق والقيم والضمير.

جاسن: يمثل "الأنا" العقل الأدنى" (الأنانية والتوفيق بين الهو والأنا الأعلى).

كادي وابنتها (كونتن) يمثلان الطاقة الجنسية (الليبيدو)

أما البيت العريق، الذي يحتوي كل القيم الرفيعة المتوارثة عبر الأجداد، فقد انهار بانهدام أهله، لهذا يتعرض البيت للبيع ويتحول إلى نزل يسكنه الغرباء، فقد انتهى ذلك العهد الذي كان البيت يجسد قيم الحب والأمان والعلاقات الحميمة، إذ سطت القيم المادية الشمالية على كل شيء، وبذلك تغيرت ملامح البيت الإنسانية، ليتحول هذا البيت إلى مكان عام موحش، لا يعرف دفء العلاقات الإنسانية، كأن الكاتب يريد أن يقول إن أي بيت لا يسوده الحب وتطغى الأنانية عليه، لابد أن ينهار ويمتهن فيسكنه الغرباء.

إن انهيار المنزل العريق رمز لانهدام الجنوب بأسره أمام قيم غازية، تدمر إنسانية الإنسان، وتشيع الفساد في حياته، فقد باتت القيم الاستهلاكية هي أساس الوجود الإنساني، ومثل هذه القيم لا يمكن أن نجدها في بيت أسرة عربية.

اللغة والبناء الفني: تقترب اللغة، في هذه الرواية، (في الفصلين الأولين)

من لغة الشعر، خاصة أنها كانت تعبر عن عوالم داخلية، في أغلب الأحيان، لا تستطيع اللغة العادية توصيل اضطرابها وشفافيتها، وتوثبها من زمن لآخر، كما لا تستطيع تجسيد الحالة النفسية للشخصية المأزومة إلا عبر لغة مكثفة غنية بإيحائها شفاف في دلالاتها.

وقد بدت لنا اللغة متنوعة تنوعا مدهشا، يتناسب وتنوع الشخصيات في هذه الرواية، فشخصية المعتوه تسيطر على تيار وعيه لغة المحسوسات والمرئيات والمسموعات، (أحب ثلاثة أشياء: زهر العسل، النار، كادي) في

حين سيطرت على تيار وعي (كونتن) الطالب المثقف لغة المجردات (الشرف، والزمن) نظرا لمجموعة القيم التي يؤمن بها، والتي أحس بالانهيار لتداعياتها.

أما لغة جاسن، فقد بدت لنا لغة العالم الاستهلاكي، إذ ابتعدت عن لغة الشعر لتسقط في لغة الأرقام، ولذلك وجدناه يحاور العالم الخارجي أكثر مما يحاور أعماقه، لأنه عبر هذا الحوار يستطيع إنجاز مكاسب مادية تجعله يبرز يهود نيويورك على حد قوله!

إذا امتزجت في هذه الرواية طريقتا التعبير: الحديثة والتقليدية، من أجل أن يستطيع الكاتب التعبير عن عوالم شخصياته بشكل أفضل، وبذلك يبدو لنا أكثر اقترابا من التجسيد الحقيقي للشخصية، وربما لهذا السبب فصل فوكنر بين شخصياته، ولم يمزج تداعياتها، بل جعل لكل شخصية فصلا خاصا بها، ومنحها يوما تقضي به عن ذاتها:

الفصل الأول: بنجي (تاريخ 7 نيسان 1928)

الفصل الثاني: كونتن (تاريخ 2 حزيران 1910)

الفصل الثالث: جاسن (تاريخ 6 نيسان 1928)

الفصل الرابع: الراوي يتحدث عن دلزي (8 نيسان 1928)

بالإضافة إلى هذا الفصل بين الشخصيات حاول المؤلف أن يساعد المتلقي بوسيلتين شكليتين تبرزان مستويات الزمن والوعي، أي تتسجمان مع المضمون وتحاولان تنظيمه:

الأولى: استخدام الحرف المائل (*italic*) باللغة الإنكليزية، كلما تحول السرد فجأة، ولو كان في وسط الجملة، من الحاضر إلى الماضي، أو من الماضي أو ما قبله، أو من القول اللاواعي، أو من الحدث الجاري إلى الحدث المتذكر، في الترجمة العربية استخدم المترجم الحرف الأسود العريض ليقوم مقام الحرف المائل في اللغة الإنكليزية.

الثانية: استخدام الترقيم أو إهماله، وفق حاجة المؤلف، فكلما انتقل الحدث المباشر في سيرورة الرواية إلى الحدث المستذكر الذي أصبح انسيابا ذهنيا (بعد أن كان تسلسلا جسديا) انعدم الترقيم، لأن الترقيم يوحي بالفواصل المنطقية، وفي تيار الوعي تتساقب الذكريات (بما فيها من أفعال متداخلة وأقوال) دون فاصل أو نظام منطقي.

رواية "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني

نبذة عن حياة غسان كنفاني:

ولد غسان كنفاني في عكا (1936) لكنه عاش مع أسرته في (المنشية) في يافا، ومع النكبة انتهت الطفولة السعيدة لتبدأ رحلة الشقاء، إذ بات مسؤولاً عن عائلته الكبيرة اللاجئة إلى لبنان أولاً، ثم إلى سورية، فعمل في مهن شتى (عاملاً في أحد المطاعم، ثم عاملاً في مطبعة، وفي كتابة الشكاوى على أبواب المحاكم...) لكنه استطاع أن يتابع دراسته، رغم كل شيء، وحين حصل على الشهادة الإعدادية عمل معلماً في مدارس وكالة الغوث، دون أن يتخلى عن متابعة تعليمه مساءً، فاستطاع متابعة دراسته الثانوية والتسجيل في جامعة دمشق، في قسم اللغة العربية، وفي عام (1955) انتسب إلى حزب القوميين العرب، ثم سافر إلى الكويت ليعمل فيها خمس سنوات في تدريس مادتي (الرياضة والرسم) وقد عانى فيها من العزلة والمرض (داء السكري) ثم تركها إلى بيروت ليتفرغ للعمل الثوري ضد الصهاينة، حيث وجدناه يناضل عبر الكلمة المكتوبة (في الأدب وفي الصحافة) وقد انضم إلى هيئة تحرير مجلة "الحرية"، وحين انشقت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين عن حزب القوميين العرب، شارك في تشكيل برنامجها السياسي وصياغة بياناتها، وأصدر مجلة الهدف (الناطقة باسمها 1969) وقد أحست الصهيونية بخطر غسان كنفاني عليها، فاغتالته، مع ابنة أخته، وذلك بنسف سيارته (1972) وهكذا كانت سيرة حياته سيرة نضال بدأ منذ خروجه من فلسطين إلى أن توجت باستشهاده.

أعماله الأدبية:

جمعت أعماله الأدبية والنقدية إثر استشهاده في أربعة مجلدات (المجلد الأول لأعماله الروائية، والمجلد الثاني لأعماله القصصية، والمجلد الثالث لأعماله المسرحية والمجلد الرابع لدراساته الأدبية) نشر غسان كنفاني روايته الأولى "رجال في الشمس" (1961) التي تتحدث عن معاناة الفلسطينيين الثلاثة الذين ينتمون إلى أجيال مختلفة (أبو القيس، مروان، أسعد) وتبرزهم في لحظة الهرب إلى الكويت عبر الصحراء في خزان

شاحنة، وقد مات الفلسطينيون الثلاثة، في الصحراء على حدود الكويت، دون أن يجرؤوا على دق جدران الخزان.

في رواية "ما تبقى لكم" (التي كتبها عام 1964، ونشرها عام 1966) التي تتحدث عن معاناة أسرة فلسطينية مزقتها نكبة فلسطين (1948) فباثت الأم في بلد (الأردن) وولداها (حامد ومريم) في بلد آخر (غزة) في حين استشهد الأب في فلسطين.

يقرر البطل الفلسطيني (حامد) اللجوء إلى أمه في الأردن عبر صحراء النقب التي يحتلها العدو الصهيوني، وذلك بعد أن فقدت أخته (مريم) شرفها، وحملت سفاحا، فاضطرت للزواج من رجل نتن متزوج ولديه خمسة أطفال يدعى (زكريا)

هنا لا نجد الصحراء الفلسطينية التي لجأ إليها (حامد) تخبيئاً له الموت، وإنما على النقيض من ذلك تساعده على اكتشاف ذاته وتطور وعيه إلى درجة تسمح له بالاصطدام ببعده الحقيقي (الجندي الإسرائيلي)

قدم لنا غسان كنفاني الشخصيتين الرئيسيتين (حامد ومريم) عبر تيار الوعي الذي يختلط فيه الماضي بالحاضر والحلم بالمستقبل، وتختلط فيه أيضاً أصوات هاتين الشخصيتين إلى درجة نجد من الصعوبة التمييز بينهما أو الحديث عن إحداهما دون أن نتطرق للحديث عن الأخرى، لذلك سنحاول تقديم هذا الوعي بشكل منظم، لكننا لن نستطيع فصل هاتين الشخصيتين إلا فصلاً شكلياً وهمياً، إذ سنلاحظ تلاهما بينهما في المعاناة وفي الأفكار والهواجس، بل سنجد لحظة الفعل الدرامي في الرواية، تكاد تكون واحدة.

حامد: تعد الشخصية الرئيسية في الرواية، يعمل مدرسا في مدارس وكالة الغوث، لجأ إلى غزة مع أخته (مريم) التي تكبره بعشر سنوات، بعد أن ضاعت أمه في زحمة اللجوء (1948) واضطرت إلى النزوح بعيدا عن أولادها، مما يؤدي إلى انهيار الأخت وضعفها أمام أول رجل يحاول استغلالها، وقد وجدنا حامد بعد زواج أخته من زكريا النتن، الذي وشى بالفدائي (سالم) يغمره إحساس بالعار، إذ فقد الوطن والأم وشرف أخته في وقت واحد، حتى زواج مريم من زكريا لم يرضه، فقد أحس أن مثل هذا الزواج لا يشرفها، فقد أصبحت زوجة ثانية لرجل نتن في أخلاقه ووطنيته، و بالإضافة إلى كل ذلك لديه خمسة أطفال.

حين يرحل (حامد) إلى الصحراء يجلله العار (عاره الشخصي وعاره الوطني) فقد ترك أخته كارها لزواجها ولعارها، متألماً لحالها الذي آلت إليه بسبب النكبة واستشهاد خطيبها (فتحي) كما ترك الوطن ينتهكه الأعداء الصهاينة مدة ستة عشر عاماً (كتبت هذه الرواية 1964) لذلك يضيق بعاره "وأخذ يغوص في الليل، مثل كرة من خيوط من الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة، طوال ستة عشر عاماً لفوا فوقه خيطان الصوف حتى تحول إلى كرة، وهو الآن يفككها تاركاً نفسه يتدحرج في الليل" (13)

نلمح هنا إحساس الفلسطيني بالتشوي (فقد كان شبيهاً بالكرة) كما أن هناك إحساساً بالحصار (لفوا فوقه خيوط البؤس) لكنه حين تحرك ووصل إلى أرض فلسطين (صحراء النقب)، أثناء طريقه إلى أمه في الأردن بدأ يحس بتحرره من هذه الخيوط، غير أن الأمور تبدو غير واضحة في ذهنه، لهذا استخدم الراوي فعل (يتدحرج) الذي يوحي بالسير على غير هدى.

إذا بتحرك (حامد) عبر الصحراء التي لم يستطع أحد أن يسير فيها طوال ستة عشر عاماً، (كتبت الرواية عام 1964) يتحرر الفلسطيني من تروده وانتظاره وعدم مبالاته، ويكتشف في الصحراء ذاته، فيحس أنه قوي وضعيف في آن واحد، ويعرف حقيقة شخصيته التي بناها الوهم، وأن إحساس العجز والفشل دفعه للالتكأ على الوهم: الأم، طوال تلك السنين كانت الأم عنده تمثل "فارساً وهمياً على استعداد ليشرع سيفه في وجه أي عقبة تقف أمامك، وعشت طوال عمرك متكئاً عليها، فما الذي تريده الآن من هذا الفارس الوهمي الذي أعطيته من فشلك وعجزك حصانه الخشبي التافه."

وحين يكتشف (حامد) في الصحراء حقيقة أوهامه التي هي أشبه بحصان خشبي لا فائدة منه، يبدأ يتساءل: "من أنت" يوحي لنا ببداية تفتح وعي الذات، الذي بدأ يتأسس في الصحراء التي هي الأرض الفلسطينية، عندئذ لم يعد الزمن نعشاً، ولم يعد الفلسطيني كرة تتقاذفها الأيدي تارة وتلف حولها خيوط البؤس تارة أخرى، بدأ يحس بهويته، أي بإنسانيته، فتخلص من أوهامه، وبدأ يرفض حالة الذل والعار التي اعتاد عليها في حياته السابقة، وصار يستعيد ذكرى صديقه (سالم) الذي قاتل الصهاينة وحرّضه على النضال دون أن يستجيب له، إنه يتذكر وشاية زكريا به، ثم استشاده.

إذا في الصحراء يتذكر لماضيه الذليل في المخيم، أما ماضيه المجيد الذي صنعه استشهاد (سالم) وذكريات صداقته له فقد تمسك بها، لتكون دليلاً في

مواجهة عدوه على أرضه، لذلك سيكون أمرا طبيعيا تكرار تداعياته حول استشهاد صديقه، وكيف كان يحرضه، وكيف غدر به زكريا، وتابع سلوكه الغادر، حين غدر بـ(حامد) أيضا وطعنه في شرفه.

في الصحراء يواجه عدوه الحقيقي (المجند الإسرائيلي) عندئذ تبدأ مرحلة جديدة في حياته، تتسم بالفعل الحقيقي الذي يحقق عبره إنسانيته ووجوده، وفي لحظة الالتحام بالعدو، يتأكد (حامد) أنه أقوى من عدوه، إذ يستولي على مسدسه وسكينه، وتشهد الصحراء تفوقه على خصمه، إذ تقول: "لقد تحول انتظاره إلى مستتق بلا قرار، وأضحى الزمن خصما فيما بدا (حامد) جامدا عاقدا العزم على البقاء هاهنا حتى النهاية، وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شيئا، مثلي، بالنسبة لي كان يعني بقاء وليس عبورا، كان ضائعا هو الآخر، لكن ذلك لم يكن يعني بالنسبة له شيئا، ليس لأنه لا يعرف، ولكن لأنه لم يكن يريد، بعد، الذهاب إلى أي مكان، وقد حوَصر بضراوة منذ أول الليل في هذه الرقعة التي أصبحت مملكته"(14)

لم تعد الصحراء (التي وجدناها في المنفى، مقبرة الفلسطينيين، كما رأيناها في رواية "رجال في الشمس"، فقد تحولت صحراء الوطن إلى (مملكة) تارة وإلى إنسان يحس بالفلسطيني فيجده متفوقا على عدوه حين وقف على أرضه، وقرر المواجهة، لذلك تعلن صحراء الوطن توحيدها بالفلسطيني، حين ترك ذله وعاره، وقرر دخول أرضه ومعرفة ذاته بعيدا عن الأوهام التي تفقد الإنسان ثقته بنفسه.

وعلى أرضه (الصحراء) يلتقي (حامد) بعدوه فيكتشف أن الحوار معه مستحيل، فهما لا يملكان لغة مشتركة، إذ شتان بين لغة المعتدي والمعتدى عليه، لذلك يبدو الحوار معه مضيعة للوقت، فيتأكد أن الحوار الوحيد الذي يمكن أن يجري بينهما هو حوار السلاح، وهو واثق من الانتصار على عدوه مادام يستمد من حب الأرض قوة تمنحه القدرة على التوحد بها وبالتالي مواجهة عدوه بصورة أفضل، إذ لم يعد أمامه شيء يخسره، فقد خسر كل شيء في الماضي: الوطن، والأم والأخت، والأصدقاء "ما تبقى لكم، ما تبقى لي، حساب البقايا، حساب الخسارة، حساب الموت، ما تبقى لي في العالم كله، ممر من الرمال السوداء، عبارة بين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه"

يبدو لنا (حامد) محاصرا بالخسارة قبل أن يقف على أرضه ويواجه عدوه، عندئذ تستيقظ في أعماقه ذكرى البطولة والشهادة، تتولد في ذاته رغبة المقاومة

والتحدي، فقد استعاد ثقته بنفسه، وقرر أن يتجاوز ضعفه ويطرد بؤسه وعاره، خاصة بعد أن أدرك أنه لم يعد يملك ما يخسره، يقول لعدوه (المجنّد الإسرائيلي الذي صادفه في الصحراء أثناء محاولته اللجوء إلى أمه): تعال أقل لك شيئاً مهما ليس لدي ما أخسره الآن ، ولذلك فقد فانت عليك فرصة أن تجعلني رباً" لأن موت الإنسان، حين يكون مواجهاً لعدوه، لن يكون خسارة، على النقيض سيتحول الموت إلى حياة، وتتحول المواجهة مع العدو إلى ولادة جديدة في مستقبل قريب.

إذا يجسد (حامد) نبوءة الفدائي الذي سيغامر بدخول الأرض المحتلة ليصل إلى أمه الحقيقية (الوطن) لينفض عن نفسه غبار الوهم الذي عشن في داخله طويلاً، وقد تجسدت هذه النبوءة بعد سنة من كتابة الرواية (1965) يطلق الفدائي رصاصه الثورة، وهكذا نجد المبدع الأصيل يستشرف المستقبل ليسلط الضوء على القوى الإيجابية فيه ببيتين ركام السلبيات.

زكريا: نلاحظ في الرواية وجود شخصية سلبية يمكن أن نعتها الشخصية المقابلة لـ(حامد بطل الحاضر) وللشهيد (سالم بطل الماضي) أو بالأحرى الشخصية النقيضة لهما (زكريا) إنها شخصية ثابتة مسطحة، لا تملك أعماقاً أو صوتاً خاصاً بها، تتجسد فيها الصفات السلبية التي تنعكس على الشخصيات، فتؤذيها في حياتها وفي كرامتها وشرفها، وقد تسهم في عرقلة وعيها الوطني وتنغيص وجودها الإنساني، إنه صورة للذل وللناتنة، يرسم لنا المؤلف شكله الخارجي ليخبرنا عن أعماقه " ضئيل بشع كالقرد، وهو مجرد لخرة مصادفة في مكان غير مناسب".

إننا لا نتعرف على زكريا إلا عن طريق تداعيات (حامد ومريم) إنه دنيء النفس لا يفكر إلا بملذاته الجسدية، يتزوج امرأة أخرى من أجل ذلك، رغم أن لديه خمسة أطفال من زوجته الأولى، والمرأة لديه وسيلة للمتعة فقط، لهذا يطالب مريم أن تجهض جنينها قائلاً لها: "إنك لن تكوني طوال عام كامل امرأة ستكونين مجرد زجاجة حليب فقط"

صحيح أنه يمارس مهنة التدريس في مدرسة واحدة مع حامد، إلا أننا نحسه غير مخلص لعمله، إذ يتهرب من الدوام بأعذار ملفقة، لذلك اجتمعت في هذه الشخصية صفات النذالة كلها، فهو لم يكتف بأن يكون سلبياً في حياته، بل تعدى ذلك إلى الخيانة، حين يشي بصديقه سالم ليحافظ على حياته.

قد يكون (حامد) نقيضاً للفدائي (سالم) الذي وعى طريقه في المقاومة منذ

بداية الاحتلال، لكن (حامد) تجاوز تردده بفضل بؤس التجارب التي عايشها، وبدأ يدرك أن حقيقة الحياة تكمن في المعاني النبيلة التي يجسدها الفداء بأجلى صورة، لهذا رأينا في شخصية (زكريا) نموذجاً نقيضاً مدمراً لكل المعاني النبيلة، إنه العدو الداخلي الذي يماثل في بشاعته العدو الخارجي (المجنّد الإسرائيلي) لذلك سنقضي عليه (مريم) في اللحظة التي يقضي (حامد) على عدوه الإسرائيلي، لتستطيع الشخصية الفلسطينية متابعة طريقها نحو التحرر والتطور في بيئة نظيفة من الأعداء الداخليين.

مريم: تعد هذه الشخصية موازية لشخصية (حامد) وهي فتاة في الخامسة والثلاثين من عمرها، أدت نكبة فلسطين إلى شقائها، فحين ضاعت يافا ضاع معها كل شيء: الأب قد استشهد مدافعاً عن الأرض، وتضيع الأم عن أولادها فتلجأ إلى الأردن، وأما الخطيب فقد استشهد، لذلك لن نستغرب ذلك الإحساس المرعب بالزمن حتى صار مقبرة لأحلامها "علقت هذا النعش أمامي (الساعة) ليدق هذه الحقيقة الفاجعة على سمعي ليل نهار"

إن الزمن الذي لا يجلب إلا المآسي للمرأة سيكون "نعشاً" تدفن فيه أحلامها، لذلك باتت الساعة تذكرها بحقيقة أنها فقدت الأمل في هذه الحياة، ولن تستطيع العثور على زوج، لهذا تحس التمزق والحرمان، فالزمن يمسك بخناقها، معلناً موتها، عبر دقائق الساعة، وفقدان جمالها، لذلك لن نستغرب ارتماؤها في أحضان (زكريا) المتزوج ذي الأطفال الخمسة، وحين تحمل سفاحاً، تحدث أخاها (حامد) بعارها، فلا نجدها تتعرض للذبح أو الضرب، وإن تخيل ذاته، عبر تداعياته، أنه قد ذبحها وتخلص من عارها فهو لم يستطع أن يتخلص من إرثه الشرقي، وإن استطاع أن يعبر عنه عن طريق الحلم ليجد متنفساً له.

وقد وجدناه يحاول إقناعها عبر المنطق بضرورة التخلص من الجنين مادام سيربيه رجل مثل (زكريا) لكنها ترفض، فيضطر عندئذ لتزويجها منه، ليتركها ويرحل إلى أمه في الأردن، بعد أن فقد كل شيء، يمكن للإنسان أن يعيش من أجله.

يبدو لنا المؤلف غسان كنفاني متعاطفاً مع الشخصية النسوية مبرراً فعلتها على لسان أمها (التي جعل مريم تتخيلها، عبر تداعياتها) تقول لها: "أيتها المسكينة الصغيرة يا مريم! أي بؤس أمضيت فيه حياتك جعلك تقبلين بهذه النهاية! أنت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل!

أي حياة تعسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه كلها وزوجته وأولاده زوجا"

إن مثل هذا الزواج غير المتكافئ لن يسعدها، إذ لا يمكن أن يمنحها السكينة، ويقضي على تمزقها وضياعتها، لذلك لو كانت الأم (التي تصلح هنا رمزا للأرض) موجودة لما سقطت مريم، واضطر حامد للرحيل عبر الصحراء بحثا عنها، تقول مريم عبر تداعياتها "لو كانت أُمي هنا لكان لجأ إليها، للجات إليها أنا، لقلنا كلمة واحدة عنه"

لهذا فشل زواجهما، فقد أحست، منذ اليوم الأول، بالغربة، وبانفصالها الروحي عنه، فهو على نقیض أخيها (حامد) الذي تحس بتوحد الروحي معه، لذلك كان غيابه مؤلما لها، حتى الروابط التي تربطها به نجدها تنمو حين يغادر البيت إلى الصحراء بدل أن تذوب، يساعدها الزمن في هذا التوحد (الساعة التي أتى بها حامد، والتي تشبه النعش) فتتابع خطواته في الصحراء، حتى باتت دقات الساعة صوت خطواته فيها، وبذلك تتغير دلالات الساعة حين يتحرك الفلسطيني باتجاه الفعل والالتحام بعوده، فتتحول من نعش يضم جسد الفلسطيني إلى كائن نابض يتوحد بالإنسان.

يبدو لنا توحد مريم بحامد، رغم المسافة التي تفصل بينهما، توحدًا مدهشا، فحين يتعرض حامد للخطر بالتحامه مع العدو، تحس به مريم وتجتاحها رعشة مفاجئة، فتتنفض قائلة "لقد حدث شيء ما له في هذه اللحظة بالذات" وقد ساعدت تقنية تيار الوعي على تقديم هذا التوحد بين الشخصيتين، فاستطعنا أن نعيش هذه العلاقة الثنائية في زمن واحد، دون أن يؤطرها مكان واحد (غزة، الصحراء) كما هو معروف في الرواية التقليدية.

عانت مريم من التمزق بين قيم أخيها النبيلة (التي تجسد الماضي بكل مآسيه كما تجسد آمال الحاضر بمستقبل أفضل) وقيم زوجها الدنيئة التي جعلها تحس أنه سيمسخها إلى مجرد ممر تافه بين بيته ومدرسته، يقضي حاجته الجسدية فيه ويذهب، لذلك يريد أن تجهض الجنين، الذي بات يشكل لديها الأمل الوحيد في مستقبل أفضل، وحياة إنسانية ذات معنى، لذلك تقرر العيش من أجله، كي تربيته وفق أحلامها نظيفا بريئا، فتجعله امتدادا لذاتها (أي أخيها) لهذا ترفض إجهاضه بناء على طلب الأخ (تخلصا من عاره) وبناء على طلب الزوج (للتخلص من مسؤولية إطعام فم جديد يضاف إلى الأفواه الخمسة التي لديه) وحين يصير زكريا على إجهاض الجنين، ويهددها بالطلاق إذا لم تتخلص منه، لا تجد وسيلة للحفاظ على الجنين سوى قتل هذا الزوج النتن للتخلص من

القذارة التي لوثت حياتها، وكي تحافظ على كرامتها وإنسانيتها من زوج يريد لها أداة لمتعته فقط، وهي تؤكد، بقتله، لنفسها ولأخيها أن الطفل سينشأ في جو نظيف بعيد عن قذارة الأب.

وهكذا يمكن أن نجد في شخصية مريم نموذجا ليس للمرأة الفلسطينية فقط، وإنما للإنسان الفلسطيني الذي يحاول الوقوف ثانية، والتخلص من أخطائه ومن ضعفه، بعد أن أوجد أملا جديدا من حطام الموت واليأس والعار.

وعلى هذا الأساس يمتزج في هذه الشخصية الهم العام بالهم الخاص، فسقوط مريم نتيجة سقوط فلسطين، كذلك نجدها في محاولتها التمسك بالأمل (الجنين) تجسد محاولة الشعب الفلسطيني في تلك الفترة (1964) في النهوض والثورة، لهذا تبدو شخصية (حامد، ومريم) رمزا للشعب الفلسطيني، في لحظات ضعفه وانهياره، ولحظات تروده وبحته عن طريق للفعل، ثم لحظات وعيه وبداية ثورته، إنهما يجسدان الروح الفلسطينية في لحظة احتضارها ولحظة ولادتها من جديد.

جوانب اللقاء بين رواية "ما تبقى لكم" ورواية "الصخب والعنف":

تعد رواية غسان كنفاني "ما تبقى لكم" إنجازا كبيرا من الناحية الشكلية في الرواية العربية خاصة أن استخدام أسلوب تيار الوعي في تلك الفترة لم يكن شائعا، وهنا نلفت النظر إلى أن هذا الإنجاز الشكلي (الذي يهتم بالعالم الداخلي المضطرب للشخصية) لم يكن على حساب القضية الفلسطينية التي عاش الكاتب لها واستشهد من أجلها.

ترصد كلا الروائيتين يكاد يكون حدثاً واحداً هو انهيار أسرة بأكملها بسبب الحرب وانتصار المعتدين، ففي رواية وليم فوكنر تنهار الأسرة نتيجة زحف الشمال على الجنوب وانتصاره عليه، بعد حرب أهلية جرت بينهما، كذلك في رواية غسان كنفاني تنهار الأسرة نتيجة نكبة (1948) واحتلال الصهاينة لفلسطين، لذلك تنهار القيم والمثل العليا بانتصار الأعداء وتمزق الأسرة، فتفقد الأخت (كادي ومريم) في كلا الروائيتين شرفها، ثم تتزوج من رجل نتن.

لعل التأثير الأهم في هذه الرواية هو تأثير أسلوب الرواية الحديثة (أسلوب تيار الوعي) الذي عرف عنه شدة اختلاطه وصعوبته، لذلك نلمس لدى الكاتبين

رغبة في مساعدة القارئ، ليستطيع متابعة العالم المختلط، فقد أصدر فوكنر ملحقا، يجعله أشبه بمقدمة، يتحدث فيه عن أحداث الرواية وشخصياتها (يتبع فيها ماضي الشخصيات وحاضرها ومستقبلها) ويوضح بعض الأفكار التي قد تصل إلى المتلقي بشكل مغلوط (مثل حديثه عن كونتن، فيبين أنه ما عشق جسد أخته قط، ولكنه عشق فكرة الشرف)

أما كنفاني فنجدته يكتب مقدمة يشرح فيها طريقته في تقديم شخصياته "الأبطال الخمسة في هذه الرواية، حامد ومريم وزكريا، والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما سيبدو للوهلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة، تلتحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين فحسب، وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة... إن الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل هي صعوبة معترف بها" لهذا يلجأ، كما فعل فوكنر، إلى تغيير شكل الحروف (من العادي إلى المائل) عند تغيير لحظات التقاطع والتمازج والانتقال.

قدمت الشخصية في كلتا الروايتين عبر تدفق تيار الوعي، ونجد في كليهما محاولة لربط التداعي بعضه ببعض، والتخفيف من امتزاجه، عن طريق استخدام روابط لفظية، في لحظة الانتقال من شخصية إلى أخرى أو الانتقال من زمن لآخر، أو مكان لآخر، وبذلك يمكن أن تسهل هذه الروابط عملية التداعي وربما تعطي مبررا لها إذ تفسح المجال لتقلبات العقل الباطن، من زمان إلى زمن آخر ومن مكان إلى آخر... إلخ، من هذه الروابط:

— الجملة الاسمية أو الفعلية: فمثلا ينتهي الحوار الداخلي عند غسان كنفاني بقول حامد مخاطبا الصحراء: "ليس ثمة من تبقى لي غيرك" سنجد أن الحوار الداخلي لأخته مريم يبدأ بجملة مشابهة كأنها استمرار للحوار السابق، لكنها تخاطب فيها الجنين قائلة "ليس ثمة من تبقى لي غيرك" وهذا ما سبقه إليه فوكنر في "الصخب والعنف" إذ نجده يربط بين حوارين داخليين (في زمنين مختلفين، لكنهما لشخصية واحدة: بنجي مثلا نجد جملة واحدة تتكرر في حالتين مختلفتين، وفي لحظتين مختلفتين ومتباعدتين هي جملة "تزعج خلال هذه الفتحة")

— وقد يكون الرابط اسما: نجد مريم في رواية "ما تبقى لكم" تتحدث في حوارها الداخلي عن خالتها، كذلك يبدأ حامد حوارها الداخلي متحدثا عن الخالة،

أيضا سبق فوكنر كنفاني في استخدام هذا الرابط، ففي تيار وعي (بنجي) مثلا نجد اسم (البوابة) يربط بين زمنيين مختلفين (الطفولة، والشباب) فنجده يقول "ومشيت بمحاذاة السياج إلى البوابة..." ثم يتذكر قول الخادم، حين كان طفلا "ما الفائدة من تطلعك من خلال البوابة، لقد رحلت كادي، وابتعدت"

تشارك كلتا الروائيتين في استخدام اللغة الشعرية الشفافة التي تتناسب مع لغة الأعماق المضطربة، التي تبدو اللغة المجازية، التصويرية خير مجسد لها، وقد لمسنا ذلك سابقا لدى فوكنر (حين تحدثنا عن كونتن ودلزي) كذلك نلاحظ لدى كنفاني، فمثلا حين يقرر (حامد) مغادرة غزة للعودة إلى أمه، نجد أنفسنا أمام هذه الجملة الموحية "وابتسمت فبدا فمها المنطخ بالحمرة جرحا داميا انفتح فجأة تحت أنفها" فاستطاعت الصورة الشعرية هنا أن تؤدي معاني الألم بأقصى صورته، إذ قد لا نجد أفضع من تحول الابتسامة (دليل الفرح) إلى جرح ينزف دما (وهذا أقصى درجات الألم المنظور) تلخص هذه الصورة حالة الفلسطيني في تلك الفترة (قبل الثورة) لا فرح لديه أفراحه تحولت إلى أحزان نازفة!!

نلمح لدى كل من (كونتن) و(حامد) ملامح شخصية تكاد تكون واحدة، فقد وجدنا لديهما ثقافة رفيعة، وحساسية مرهفة، بل يبدو لنا إحساسهما بالزمن، في فترة من الفترات (قبل أن يواجه الفلسطيني عدوه) واحدا، فكلاهما يرى الزمن رؤية سوداوية (فهو ضريح لدى كونتن، ونعش لدى حامد) لذا نجدهما يتخلصان من الساعة (كونتن قبل انتحاره، وحامد قبل الالتحام بعدوه) رغبة منهما في التمرد على إيقاعها العبثي.

لم يستخدم كلا الكاتبين أسلوب الرواية الحديثة في نصه الروائي بأكمله، أي في تقديم جميع الشخصيات والأحداث فوكنر (دلزي، وجاسن أحيانا) عن طريق السرد والحوار في حين قدّم كنفاني (زكريا) عن طريق تداعيات الشخصيات الأخرى، فلم نسمع صوته الخاص به، أي صوت أعماقه.

نلمح لدى الكاتبين (فوكنر وكنفاني) ملامح من السيرة الذاتية، والأزمات التاريخية التي عايشها كل منهما، وانعكاس هذه الأزمات على حياته الشخصية، التي هي بالنتيجة انعكاس لحياة أبناء وطنه، ستختلف درجة الانعكاس لدى الكاتبين، كما سنرى فيما بعد.

يبدو لنا من المستحيل أن يتخلى الكاتب عن آلام عايشها في طفولته، لذلك تجد طريقا لها، في أغلب الأحيان، عبر أدبه، فغسان كنفاني يجعل من مراتع

طفولته (في المنشية في يافا) مسرحاً لطفولة (حامد ومريم) بل نجد لدى كنفاني رغبة لاشعورية في معرفة ما الذي حصل لمنطقة المنشية حيث نشأ، لهذا يجعل الجندي الإسرائيلي الذي يلتقي به حامد في الصحراء من سكانها، فنجدته يسأله عنها!

فوكنر ألمه دمار بيته الكبير، بسبب الحرب الأهلية الأميركية بين الشمال والجنوب، فجسد لنا هذه المعاناة، ودمار بيت آل كومبسون.

نلمح في رواية كل منهما أثراً للمهنة التي مارسها في مرحلة من حياته، غسان يجعل بطله (حامد) يمارس المهنة التي مارسها في مطلع شبابه (مهنة التدريس)، أما فوكنر فسنجد أثر مهنة كتابة النصوص السينمائية (السيناريو) قد ظهرت في التقنية التي استخدمها في الفصل الثالث والرابع.

جوانب الاختلاف

بين رواية غسان كنفاني ورواية وليم فوكنر "الصخب والعنف"

لا نستطيع أن نقول إن كنفاني قد فوكنر تقليداً حرفياً دون ابتكار، وإنما لاحظنا استفادة واعية لديه من إنجازات الرواية الحديثة، ولعل مرد ذلك إلى موهبة الكاتب من جهة وتقديمه الهم الخاص وقد تحول إلى هم عام هو هم الوطن.

لاحظنا الاختلاف منذ العنوان، فالعنوان لدى فوكنر مستمد من مقطع مسرحي (مسرحية مكبث لشكسبير) يؤكد على ثقافة الحياة الإنسانية، التي هي بالنتيجة "صخب وعنف" ثم موت، لهذا ينتحر كونتن وتسقط (كادي) فتعيش حياة ذليلة أشبه بالموت، كما يخصى بنجي ويوضع في مصحة، في حين نجد عنوان رواية كنفاني "ما تبقى لكم" قد استمد من الهم الفلسطيني الذي عايشه الكاتب يوماً إثر يوم، لذلك يذق جرس إنذار عبر قوله "ما تبقى لكم" أيها الفلسطينيون بعد ضياع الوطن والشرف، لم يبق لكم سوى الواقع البائس القائم على مجموعة من الخسارات، إنه يحرض مواطنيه على المواجهة (كما فعل حامد) كي يتجاوزوا حالة الضعف والعار التي يعيشونها، إذ لم يبق لهم سوى مواجهة العدو الصهيوني.

يلاحظ أن خصائص تقديم تيار وعي الشخصية لدى كنفاني تختلف أحياناً عن خصائص فوكنر، والسبب في ذلك أنه قدّم تيار وعي شخصياته في أربعة

فصول، حيث جعل لكل شخصية (بنجي، كونتن، جاسن، دلزي) فصلا مستقلا خاصا بها، في حين وجدنا كنفاني قد مزج تيار وعي شخصياته وجعلها في فصل واحد.

وقد ساعدت هذه الطريقة على تقديم تيار وعي الشخصية بطريقة مبدعة، تختلف عن فوكنر:

_ نسمع، لدى كنفاني، في وقت واحد حوارا داخليا في موضوع واحد عند شخصيتي (حامد ومريم)، فمثلا نتحدث مريم عن حماية أخيها لها ومدى حرصه عليها أثناء اللجوء من يافا إلى غزة، وفي الوقت نفسه نسمع صوت (حامد) يقول: "لقد حرصت عليك حرصي على حياتي"

_ قد تكمل الشخصية في حوارها الداخلي ما بدأتها الشخصية الأخرى في حوارها الداخلي، فيبدو لنا الحوار الداخلي كأنه حوار واحد يجري في أعماق شخصية واحدة (تتساءل وتجيّب، فيما يشبه المناجاة) أو أقرب إلى الحوار الخارجي بين شخصيتين متحاورتين، فمثلا يتحدث (حامد في الصحراء) عبر حوار داخلي عن ذكرياته مع صديقه سالم، نجد (مريم في غزة) عبر حوارها الداخلي تكمل الحديث عن سالم وتتساءل: "لماذا لم يقتلوك؟ أنت؟" فيعلق حامد قائلاً عبر حوار داخلي: "أغلب الظن أنها تريد أن تطمئنني ولم تعرف أنها حملتني ذلاً جديداً"

وهكذا تندمج الشخصيتان (حامد ومريم) في شخصية تكاد تكون واحدة، حتى إن أي طارئ يحدث لحامد في الصحراء تحس به مريم ونجدها تقول: لقد حدث شيء ما له.

_ وقد يبلغ التوحد بينهما إلى أقصى مدى حين نجد حوارا داخليا يصلح لكلا الشخصيتين (حامد ومريم) في زمن واحد ومكان مختلف (الصحراء وغزة) إذ نجد فيه وصفا للسكين قبل أن تستخدم أداة للقتل، "ولمعت أُمّامي بنصلها الطويل المتوقد" ومن الملاحظ أن كلا الشخصيتين واجهت عدوها بنفس الأداة (السكين) فقد رفض حامد استخدام المسدس، لعل هذا أيضا يؤكد التلاحم بينهما، خاصة أن وعي حامد قد ترافق مع وعي مريم، لذلك كانت لحظة الفعل الثوري واحدة، وإن اختلف المكان، وبناء على ذلك ساعدت تقنية تيار الوعي، حين استخدمها كنفاني بطريقته الخاصة، على تقديم شخصيتين

مندمجتين اندماجا كاملا!!

_ لعل الإبداع المدهش الذي تبدى لنا لدى كنفاني هو تجسيد (المكان والزمان) وخاصة الأرض فقد تبدت لنا في هيئة إنسان، نسمع صوته، ونحس بتعاطفه مع الفلسطيني (حامد) بل تلتحم معه، كأنها حبيبته، نقول الصحراء: "لقد اندقت ساقاه فجأة في سفح تلة صغيرة، وأخذ يرتجف، هذه المرة بدت وقفته جازمة ونهائية، وخيل إلي أن قدميه قد غرستا في صدري كجذعي شجرة لا تقتلع، لقد كنت على يقين بأنه لن يعود..." (15)

أما الساعة التي أتى بها حامد إلى أخته، والتي كانت قبل مواجهة العدو تشبه نعشا، فقد تحولت بعد المواجهة إلى إنسان "فبدت وقورة تعترم إعلان خبر رهيب على مسمع من حشود تقف صامتة أمام جلالها" فهي ستعلن لحظة الصدام مع العدو (الإسرائيلي والعدو الداخلي زكريا) لهذا من الطبيعي أن يحس (حامد) أن الزمن قد كف عن عداوته، يقول حامد مخاطبا عدوه "الوقت لا يمكن أن يكون ضدنا نحن الاثنين معا، بصورة متساوية، فقد يكونون أقرب إليك مما أتصور، ولكنك أقرب إلي مما يتصورون" فالزمن في صالح الفلسطيني مادام فاعلا فيه، لهذا كان حامد يمتلك القدرة على قتل عدوه قبل أن يتمكن الصهاينة من قتله.

_ لو تأملنا الحكمة في كلتا الروايتين للاحظنا أنها مفككة في كليهما في القسم الأول، إلا أنها بدت لنا أكثر تماسكا في الجزء الأخير من رواية "ما تبقى لكم" إذ تأزمت الحوادث في لحظة واحدة (يهدد زكريا، في غزة، مريم بالطلاق فتقرر قتله، ويسمع حامد هدير سيارة الأعداء، فيقرر قتل المجند الإسرائيلي، في الصحراء)

_ كان الهم العام لدى كنفاني أكثر وضوحاً من فوكنر، إلى درجة يشعر فيها المتلقي أن هذا الهم قد تحول إلى هم خاص لديه، في حين تحس المتلقي بأن الهم الذاتي كان طاغيا على تداعيات شخصيات فوكنر، لهذا لن نستغرب حرص الكاتب كنفاني على أن يسود الرواية روح التفاؤل، لذلك ترك (حامد ومريم في الخاتمة) وهما يتأهبان للفعل، إننا نجد في هذه الرواية تفاؤل المناضل بالانتصار على عدوه الخارجي والداخلي، هذا النصر قد لا يتحقق اليوم لكن الأجيال القادمة حين

ترعاها أيد نظيفة ستستطيع صنع النصر، لهذا حافظت مريم على الجنين، وقتلت من يريد موته أو تلويثه بالقذارة والعار.

بينما سادت في رواية فوكنر روح التشاؤم والانهزام، فنسمع صوت الخادمة دلزي يعلن لنا نهاية الأسرة، حين تقول بأنها شهدت البداية والنهاية لهذه الأسرة التي يسوء حالها إلى درجة يباع فيها البيت، ويتحول إلى نزل، وهذا قمة الانهيار.

تجلت خصوصية كنفاني أيضا في رسم الشخصية، وإبراز تفاعلها مع الزمن والحدث ومجموعة القيم، صحيح أن كلا من حامد وكونتن يتعلقان بفكرة الشرف الذي تفقده الأخت في كلتا الروايتين، إلا أن كونتن بدا عاشقا للموت، يائسا، مأزوما تسيطر عليه فكرة عبثية الزمن، لذلك يجد خلاصه بالانتحار، بعد أن فقد صلته بأي إنسان أو أي قيمة عليا يمكن للإنسان أن يعيش لأجلها، في حين كان حامد عاشقا للأرض، أي الوطن، لم يستطع الهرب منه، لذلك لم يواصل مسيرته إلى الأردن، بل بقي في أرضه يقاتل عدوه، وهكذا لم يؤد الهرب لدى حامد إلى الموت وإنما إلى الحياة الكريمة التي لن تكون إلا بمواجهة العدو، أما كونتن فقد أدى به الهرب المجاني إلى موت مجاني يوحى بالعجز عن مواجهة أعباء الحياة.

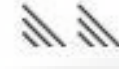
الشخصية النسوية لدى فوكنر (كادي) لم نسمع صوتها الخاص بها، في حين وجدنا صوت (مريم) جنبا إلى جنب مع صوت الرجل، بل استطاع الكاتب أن يقدم لنا معاناتها الخاصة التي تجعل المتلقي متعاطفا مع ضعفها، لأنها استطاعت رغم خطئها، أن تكون فاعلة في حياتها، متجاوزة لهذا الخطأ، بل مصححة له، وذلك حين قررت قتل زكريا الرجل الذي لوّثها بالخطيئة ثم أراد، بعد أن أصبح زوجها أن يقضي على الأمل (الجنين) الذي قررت أن تهبه حياتها.

إذا أخطأت مريم مع زكريا من أجل الحصول على زوج، لنلاحظ هنا الدلالة الطهرية لاسم مريم (التي تتصل بسمات السيدة العذراء) لذلك حين تكتشف أن هذا الزوج مناقض لحياتها النظيفة، ومهدم لأملها تقرر التخلص منه، أما (كادي) فتاة ترغب في التحرر الجنسي، لذلك تنطلق فيه لتصبح عاهرة.

لهذا كله لا نستطيع أن نقبل تحديد د. عز الدين المناصرة لنقاط التأثير السلبية لدى كنفاني بالنقاط التالية: التقنية الشكلية، الزمن، فكرة

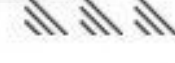
الحرام(16)

من هنا يمكننا القول مع جبرا إبراهيم جبرا "إن غسان كنفاني استطاع أن يحول الصخب والعنف إلى رواية فلسطينية مليئة بشخصيته"



■ الحواشي:

- 1_ روبرت همفري "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ت. د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط2، 1974
- 2_ جان إيف تاديه "الرواية في القرن العشرين" ت. د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 159 بتصرف
- 3_ ميلان كونديرا "فن الرواية" ت. بدر الدين عروكي، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1999، ص 71
- 4_ آلان روب غرييه "نحو رواية جديدة" ت. إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، دون تاريخ، ص 130 بتصرف
- 5_ د. أمينة الرشيد "تشظي الزمن" الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص 147 بتصرف
- 6_ د. نبيل الشريف، د. ضياء الجبوري، د. أحمد المجنوبة، د. عصام الصفدي، روائع الأدب الأميركي "مركز الكتب الأردني، 1995، ص 721
- 7_ وليم فوكنر "الصخب والعنف" ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979، المقدمة، ص 7_8
- 8_ وليم شكسبير "مكبث" ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص 184
- 9_ "الصخب والعنف" ص 106
- 10_ المصدر السابق، 126
- 11_ المصدر السابق نفسه، المقدمة، ص 16
- 12_ نفسه، ص 325
- 13_ غسان كنفاني، المجلد الأول، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص 16
- 14_ المصدر السابق، ص 210
- 15_ المصدر السابق نفسه، 195
- 16_ د. عز الدين المناصرة "مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1988، ص 299



نموذج القاتل المثالي

بين عطيل شكسبير

وراسكولينكوف دوستويفسكي

يقدم لنا الأدب العظيم عوالم إنسانية مذهشة، إلى درجة يجعلنا نتقبل غير المألوف والشاذ، إنه يزلزل قناعاتنا، فيجعلنا نتعاطف مع شخصياته المتخيلة، التي قد نرى ممارساتها مستهجنة، فيما لو كانت على صعيد الواقع وأخضعناها لقوانين منطقية جامدة، فالقاتل إنسان مجرم يمتلك صفات كريهة منفرة تبرز بشاعته، وتلغي إنسانيته، لكن الأدب يستطيع أن يقدم لنا مجرماً استثنائياً، يجعلنا نتعاطف مع لحظات ضعفه، بما يمتلك من رهافة حس وشاعرية، أو بما يمتلك من رؤية إنسانية إصلاحية تبيح له ارتكاب جريمة القتل لإصلاح المجتمع.

إن نموذج القاتل المثالي يمتلك شخصية جذابة، كما يمتلك حساً إنسانياً، لهذا يخترق هذا النموذج ما ألفناه من صور كريهة للمجرمين في تصرفاتهم وأخلاقهم، كما تميز بندرتة في الأدب، وتسليط الأضواء عليه لا يعني تسليط الضوء على الجريمة أو تشجيعها، على النقيض يؤدي ذلك إلى النفور من الجريمة والظروف التي أدت إليها، لهذا لا نستطيع أن نقول إن نموذج القاتل الشريف بعيد عن الحياة، إنه نموذج يجسد موقفاً من الحياة، أي يجسد علاقة الكائن ببيئته وبالأخرين في وقت ومكان محددين، وهو كشف للإنسان وعما يحيط به من عوامل " (1) لا يستسلم لها، بل يحاول تغييرها من أجل أن يعيش المثل الأعلى في حياته، ويحاول الدفاع عنه لذلك يرتكب جريمة القتل، إنه يختزل بصفاته المتعددة الإنسان في أي زمان وأي مكان، فيقدم لنا نمطا

سلوكيا، يتميز بالتفرد من جهة وبالعمومية من جهة أخرى، إذ يستطيع أن يشمل معاناة الإنسان ومخاوفه الخالدة

من هنا استحق هذا النموذج الدراسة، وإذا سبق شكسبير دوستوفسكي في تناول شخصية القاتل الشريف في مسرحية (عطيل)، إلا أننا لا نستطيع أن نقول إن الروائي حين رسم راسكولينكوف قد تأثر بشخصية عطيل تأثراً مباشراً، وإنما سنجد التشابه بين الشخصيتين نابع من التوجه الفكري والإنساني لكلا الكاتبين، وسنلمس خصوصية الأديب، كما سنلمس خصوصية عصره أيضاً.

ثمة تساؤل لا بد أن يتردد في أذهان البعض: كيف نسمح لأنفسنا بمقارنة شخصية مسرحية بشخصية روائية؟

أعتقد أن ثمة لقاء بين الشخصية المسرحية والشخصية الروائية ليس في اعتمادهما على الحوار الذي نستطيع عبره أن نسبر أغوار الشخصية، ونتعرف على صراعاتها فقط، وإنما لاعتمادهما على سمات جسدية ونفسية وفكرية تهب الشخصية فرادتها وتمنحها بالتالي هويتها الخاصة، كما تمنحها القدرة على تمثيل هموم الإنسان بشكل عام.

سنحاول في هذه الدراسة التعرف على المؤلفين وعلى بطليهما، ثم سنرصد جوانب اللقاء بينهما.

شكسبير:

ولد في قرية مغمورة ستراتفورد أن أفون وعمد فيها سنة (1564) وكان أبوه ذا شأن في بلده ويفترض أنه وفر له تعليماً متوسطاً، تزوج شكسبير من امرأة تكبره بثماني سنوات، وقد رحل إلى لندن وفي عام 1592، في عام (1594) أسس (فرقة اللورد تشامبرلين) وقام فيها بدور الممثل والكاتب الشريك، وقد استطاعت أن تبني فرقة خاصة بها، شملت الرعاية الملكية، وأصابته حظاً وافراً من الربح والشهرة، وقد اكتسب شهرة كبيرة ليس فقط بفضل مسرحياته وإنما بفضل قصائده التي كتبها (sonnets) ونشرت سنة (1609)

تعد السنوات الست الأولى من مطلع القرن السابع عشر فترة المآسي الكبرى في إنتاج شكسبير (هملت، عطيل، مكبث، الملك لير، أنطونيو وكليوباترا، كوريولانس) ولم تقتصر كتابة المأساة على فترة محددة من حياته،

فقد مارسها في مراحل إنتاجه، إلا في سنيه الأخيرة حيث انصرف إلى الكوميديا وخصها بمعظم اهتمامه.

لم يعبأ شكسبير بالقواعد الكلاسيكية، فقد أصر على الجمع بين الهزل والجد في المسرحية الواحدة، ولم يتقيد بوحديتي الزمان والمكان، وركز اهتمامه على وحدة العمل المسرحي فقط، وقد أبدع في مجال تصوير الشخصية التي كان يمنحها مقومات الحياة والحركة، ويسلط عليها الأضواء من جوانب مختلفة، ويبرز ما يمكن أن تنطوي عليه من تناقض وتعدد، فتتجسد شخصية حية واقعية لا رمزا باهتا.

أبدع شكسبير في ملائمة اللغة الشعرية للمسرح، وفي مسرحياته الأولى أظهر ميلا للانسحاق وراء الجمال اللغوي وولعا بالتلاعب بالكلمات والعناية بالقوافي، لكنه تمكن بالتدريج من السيطرة على لغته وتطويعها لمتطلبات المسرح، وكان مغرما بالصور المادية الحسية، وكان نطاق خياله واسعا وشاملا بشكل فريد (2).

إن ميزة شكسبير أنه كتب من وحي التاريخ لكنه أضاف إليه رؤيته الخاصة التي تتبع من انتماؤه إلى عصر النهضة، وهو في الوقت نفسه معاصر لنا، نستطيع أن نقرأ ذواتنا في إبداعه، بما يقدمه من رؤى إنسانية وأحلام ومشاعر وأفكار تؤرقنا "إنه عنيف، قاس، ووحشي، أرضي وجهنمي، يستثير الرعب كما يستثير الأحلام والشعر، صادق جدا، درامي وجامح، عقلائي ومجنون، نهائي وواقعي" (3)

مسرحية عطيل:

قبل أن نتحدث بالتفصيل عن شخصية عطيل لابد أن نتعرف على الأحداث الرئيسية والملاحم الأساسية للشخصيات التي شاركت عطيل مأساته أو كانت سببا لها.

تجري حوادث هذه المسرحية في إيطاليا، ثم تنتقل إلى قبرص بانتقال الجيش وقادته (أبطال المسرحية) لمقاتلة الجيش التركي العثماني، كما أن حوادث المسرحية لا تستغرق زمنا طويلا.

إن عطيل قائد شجاع نبيل، ينتمي إلى إفريقيا، لذلك كان زنجيا، أعجبت به الفتاة الإيطالية (دزديمونة) ابنة أحد أعيان مدينة البندقية المشهورين، فيتزوجها

عطيل رغم الفارق بالسن وبالعرق وبالمكانة الاجتماعية، وما إن يتم الزواج حتى يعين قائدا عاما للجيش الذي سيتوجه لمحاربة الأتراك في قبرص، فيعين (كاسيو) ملازمه الخاص (أي نائبه) كل هذا يثير حفيظة (ياغو) حامل العلم، فيقرر الانتقام لنفسه، لأنه لم يحصل على ما يستحق من مرتبة عليا في الجيش التي احتلها عطيل ومن ثم كاسيو، كما أنه يشتعل غيظا لفوز عطيل بامرأة (كزديمونة) جميلة ونبيلة في خلقها وفي حبها، كما يشتعل غيظا من كاسيو الذي احتل مرتبة الملازم، بالإضافة إلى أنه جميل في مظهره وفي سلوكه، مما يحبه لقلوب الناس عامة وقلوب النساء خاصة.

سيطر على ياجو إحساس بالغبن، وأن الحياة لم تعطه ما يستحق، مما يدفعه إلى الحقد على الآخرين الذين ينالون ما لا يستحقون، يحوله هذا الإحساس إلى شر مضطرم لا يهدأ إلا بتدمير الآخرين، وبالحصول على ما يملكون، فالشخصية الأنانية لا ترى الخير إلا لنفسها ولا تريد أن يفوز الآخرون إلا بالألم، إنه الحقد الذي يملأ القلب سوادا فينغص حياة صاحبه، ويدفعه إلى تدمير حياة الآخرين.

يفلح (ياغو) في استثارة غيرة (عطيل) ويدبر مكيدة لـ(كاسيو) (حين يستغل نقطة ضعفه أمام الشراب، الذي يفقده عقله، فيتصرف تصرفات غير مسؤولة، إذ يتشاجر مع أحد الجنود ويجرحه، يأتي ياجو خفية ويقتله) الأمر الذي يؤدي بكاسيو إلى فقدان وظيفته، فيشجع ياجو (كزديمونة) كي تتوسط له عند زوجها عطيل، ويطلب منها أن تلح في وساطتها، مما يلفت نظر عطيل، ونجد (ياغو) في الوقت نفسه يزيد أوار رغبة عطيل حين يحدثه عن أخلاق المرأة الإيطالية المتحضرة و(التي لا يعرفها عطيل الغريب عن هذه البيئة) فيبين له أن الخيانة جزء من طبيعتها، فهي لا تعرف الوفاء لزوجها، لكن عطيل رغم ذلك لا يصدق كلامه فيقول "بحياتي أراهن على إخلاصها" وياجو لا يكتفي بالكلام وإنما يؤكد أقواله بأدلة دامغة (حين نجد زوجته إميلي التي تعمل وصيفة لكزديمونة، تسرق المنديل الذي أهده عطيل لزوجته ليلة الزفاف، فيضعه ياجو في غرفة كاسيو) وبذلك يقدم للزوج خير دليل على لامبالاة زوجته بعواطفه، واستهتارها بكرامته.

أمام هذا الدليل الذي يراه عطيل مقنعا ودامغا يقرر الانتقام لشرفه وللمثل العليا التي انتهكتها زوجته، فيقتلها ليقتل الشر والخيانة في العالم، لكن إميلي التي أفرعها قتل المرأة البريئة النبيلة، تعترف بأنها سرقت المنديل وأعطته

لياغو بناء على طلبه، وأنه هو سبب هذا البلاء كله، فيحاول عطيل قتله، ثم يقتل نفسه عقاباً على جريمته.

لو تأملنا معالم شخصية عطيل لوجدناه أبعد ما يكون عن شخصية المجرم العادي، فهو إنسان حساس، شاعر، نقي السريرة، يصدق كل ما يراه وما يسمعه، يرى الوفاء في كل أصدقائه، لذلك نسمعه يصف ياغو بالصديق الأمين دائماً، لا يعتريه الشك في الآخرين، ولا يحذر أقوالهم وأفعالهم، إنه شديد الاندفاع والحماسة للفضيلة، شديد الحساسية لكرامته، سريع الانفعال، لذلك يتأثر لكرامته دون أي حذر أو شك فيما قاله ياغو، فهو لا يستطيع أن يرى الإنسان ذا وجهين ولسانين، يسرع بتصديق الظاهر دون أن يتأمل في بواطن الأمور، كما كان هملت، فهو على نقيضه لا يعرف التردد، يتعامل مع العالم بحساسيته المرهفة، دون أن يعني هذا القول أن عطيل شخصية متهورة بصورة مطلقة، فقد حبك ياغو مكيدته بحيث تبدو الزوجة خائنة، فأتى بأدلة تقنع العقل، خاصة أن دزيمونة لم تصرح بأنها فقدت المنديل.

إن أزمة عطيل في سماحة طبعه، وصراحته، وطيبته لذلك يظن الناس شرفاء اعتماداً على ما يبدو من أقوال وتصرفات، إذ تنقصه الخبرة بالنفس البشرية، وهذا أمر طبيعي لمن عاش حياته مقاتلاً في الحروب بعيداً عن العلاقات الاجتماعية، باختصار يفقد عطيل دلالة اسمه الذي يعني (othello) باللاتينية الحذر.

وقد وصفه (آ. سي. برادلي) وصفاً مدهشاً "وهكذا فإنه يجيئنا، أسمر رائعاً، متسربلاً بضياء من شمس البلاد التي ولد فيها، ولكنه ما عاد شاباً، إنه، شكلاً وكلاماً، بسيط وشامخ معاً. رجل عظيم من طبعه التواضع مع ثقة كبيرة بقدر نفسه، فخور بخدماته للدولة... يتوج حياته بمجد أخير هو مجد الحب، وهذا الحب نفسه غريب مغامر شاعري كأني حدث في تاريخه الحافل، يملأ قلبه رقة وخياله نشوة، إننا لا نجد حبا لدى شكسبير (حتى ولا حب روميو في ميلة صباه) أشد إغراقاً في الأخيلة والرؤى من حب عطيل" (4)

إذا نحن أمام شخصية مثالية، تحب بعمق الشاعر ونبل الفارس، لهذا لن تقبل أي اعتداء على شرفها، لأن ذلك يعني اعتداء على كل المثل، إنه يبدو عاقلاً حكيماً، لكن ما إن يشتعل قلبه بالغيرة حتى يسيطر عليه الانفعال والألم والرغبة بالتأثر لكل القيم النبيلة التي انتهكت.

نسمع لودفيكو يخاطب عطيل في لحظاته الأخيرة قبل أن يطعن نفسه

بخنجره "آه يعطيل يا من كنت مثالا للطيبة، لقد وقعت في مكيدة هذا العبد اللعين، فماذا تقول؟

عطيل: أي شيء، قولوا قاتل شريف، فأنا ما فعلت شيئا بدافع البغضاء، بل الشرف... تحدثوا عن رجل لم يعقل في حبه، ولكنه أسرف فيه، رجل حاضر الريبة، ولكنه إذا أثير وقع في التخبط... رجل رمى عنه بيده (كهندي غبي جاهل) لؤلؤة أثنى من عشيرته كلها. رجل إذا انفعل درّت عيناه وإن لم يكن الذرف من دأبها...." (5)

إن صفة الشريف التي لحقت بالقاتل لا تبدو، هنا، صفة عادية، إنها أشبه باسم يمتزج بالشخصية، لذلك فهذه الصفة تكاد تغلب على الفعل (فعل القتل) الذي قام به عطيل، فمن أجل قيم الشرف التي امتهنت من قبل الزوجة، ومن أجل الحفاظ عليها، من أن تهان مرة أخرى على يدها قتلها، وهو أيضا شريف لأنه لم ينتظر حكم المجتمع الذي يراعي الظروف المخففة عادة، فيصدر حكمه الذي يتسم بالرفقة، لذلك نجده يطعن نفسه معاقبا إياها أشد أنواع العقاب!!

لا يمكننا أن نقول إن شكسبير عنصرى، حين جعل عطيل الزنجي يقتل المرأة البيضاء، إن لون البشرة يحمل دلالات نفسية، باعتقادنا، أكثر من الدلالات العنصرية، فهو حار، شديد الانفعال والتأثر، كما أن الصورة التي بدا فيها عطيل (النبيل، الشاعر، القائد المحبوب، والزوج المخلص والذي تحبه زوجته حتى آخر لحظة من حياتها، أي حتى بعد أن طعنها) ومثل هذه الصفات تتسج لنا صورة شخصية عظيمة، تمتلك سمات غير منفرة، حتى أفعاله لم تكن سيئة، فهو حين مارس فعل القتل، وجدنا شكسبير يعطيه مبررات لهذا الفعل، لذلك بدا هذا الفعل منسجما مع القيم النبيلة التي يعيش لأجلها ويدافع عنها.

إن شخصية عطيل هي شخصية السيد الذي يعيش أبيض السريرة، ناصع الأخلاق، رغم بشرته السوداء، في حين وجدنا ياغو يُخاطب بـ"العبد" كما لاحظنا في المقطع السابق من قبل لودفيكو ومن قبل (ص 199) وفي مقطع آخر (ص 201) نجده يقول "أما هذا العبد فإن تكن ثمة قسوة بارعة تعذبه كثيرا وتبقيه طويلا فإنه سيذوقها"

إن الأسود لا يعني عند شكسبير "وصفا أساسيا على قاعدة التمييز العرقي (رغم أن عطيل قد وعيت صورته كأفريقي، غليظ الشفتين، داكن اللون) ولكن الذي كان يعنيه شكسبير هو السواد والبياض حتى داخل العرق ذاته سواء كان أبيض أم أسود، كان يقصد السواد والبياض في الذات الإنسانية وأغوارها

العميقة" (6).

وهكذا فالعبودية لدى شكسبير لا تقتصر بلون البشرة وإنما تقتصر بالفعال
السوداء والشريرة، لهذا كان ياغو الأبيض عبدا بسبب فعالة، وكان عطيل
الزنجي قائدا نبيلًا بسبب أخلاقه ومروءته وحساسيته.

دوستوفسكي (1821-1881)

ولد فيدور دوستوفسكي في موسكو، حيث كان أبوه يعمل طبيبًا مقيمًا
في مستشفى كبير، وقد تلقى تعليمه على يد أبيه وأمه ومدرسيه الخصوصيين،
ثم أرسل في الثالثة عشرة من عمره إلى مدرسة داخلية خاصة، وبعد ذلك
بثلاث سنوات توفيت أمه، والتحق بمدرسة المهندسين الحربيين في العاصمة
بترسبورغ.

اطلع في هذه الفترة على التوراة وشيللر وشكسبير وسكوت وديكنز
وجورج صاند وهيغو وبوشكين وكثيرين غيرهم.

وقد ترعرع في المدينة خلافا لمعظم الكتاب الروس، لذلك سجد المدينة
مسرحًا لجميع رواياته، وكان لموت أمه ثم موت بوشكين أعظم الأثر في حياته،
حين كان يدرس في كلية الهندسة في سنة 1844

وقد كان والده ينتسب إلى صغار النبلاء، وكان قاسيًا بخيلًا، اغتيل على يد
الفلاحين لقسوته في معاملتهم، فعانى دوستوفسكي من نوبة صرع ستلازمه
مدى حياته، فترك الجيش إذ لم يبق ضابطًا إلا سنة واحدة، وقرر أن يتفرغ
للكتابة، فأصدر روايته الأولى "الناس الفقراء" التي تأثر فيها برواية "المعطف"
لـ(غوغول) نالت استحسان النقاد، وقد اجتذبت الآراء التحريرية (الاشتراكية
التي سيتربها فيما بعد) فانضم إلى جماعة (بتراشفكي) المسالمة، لكنه اعتقل
معه سنة (1849) وحكم عليه بالموت، ووقف أمام ركيزة الإعدام ينتظر تنفيذ
الحكم وفي هذه الأثناء يصل العفو الإمبراطوري، الذي كان عفوا جزئيًا، إذ
يقرر استبدال السجن بالإعدام في سيبيريا، حيث سجن أربع سنوات، سترك
هذه الحادثة أثرًا كبيرًا على أدبه، فقد وجدناه يعلي من قيمة الإنسان، ويرفع من
شأن الحياة الإنسانية، حتى إنه يقول لو توقف إنقاذ العالم على موت طفل واحد
علينا أن نرفض هذا الموت!!

ولما خرج من المعتقل، كانت صحته منهارة، رغم ذلك خدم في الجيش
جنديًا بسيطًا، وكان قد تزوج من أرملة مريضة في سيبيريا، وقد عومل معاملة

المجرمين فلم يسمح له بالرجوع إلى روسيا إلا سنة 1859، فأصدر "ذكريات من بيت الموتى" و"مذلون ومهانون" مما أذاع صيته، فأنشأ مع أخيه مجلة "الزمان" التي منعت بعد ذلك بقليل، وكبدته أعباء مادية، وفي عام (1862) قام برحلة أولى إلى الغرب، وحين عاد واجه ألوانا من الصعوبات إذ تموت زوجته وأخوه تاركاً له عبء الديون وعبء إعالة أسرته، وابن زوجته، عندئذ بدأ يعيش حياة شاقة فعلاً، فكان يتقاضى ثمن الكتاب الذي لم يكسبه يشرع فيه، وكانت المهلة المحددة تنصرم بسرعة، فتؤرقه، لذلك كان يعمل كالمحموم، واستعجالاً للعمل استاجر شابة تكتب على آلة اختزال، أصبحت زوجته عام (1867) وقضيا معا عدة سنين في أوروبا، كانت مليئة بالأحزان، ومما كان يزيد هذه الأحزان تعلق دوستوفسكي بهوى القمار، وفي عام (1871) استقرت هذه الأسرة التي أنجبت عدة أولاد لم يعيش منهم إلا اثنان، في يطرسبرج، وقد تحسن الوضع المادي للأسرة حين بدأت زوجته تنشر بنفسها مؤلفاته، مات عام (1881) إثر نزيف رئوي شديد.

إضافة إلى رواياته الكبرى ("الجريمة والعقاب"، "المقامر" و "الأبله" و "الزوج الأبدي" و "الشياطين" و "المراهق" و "الأخوة كارمازوف") نشر "يوميات كاتب" على شكل دوري، ليستطيع أن يعبر عن آرائه السياسية والدينية، وهي لديه شيء واحد، بشكل أكثر حرية من الرواية (7)

كتب دوستوفسكي "لكي يكون المرء قادراً على أن يكتب جيداً، عليه أن يعاني!" ونحن نضيف أنه كي يتغلب على هذه المعاناة لا بد له من الكتابة الإبداعية، كي يستطيع أداء رسالته في الحياة، وهي أن يبث الخير والجمال في حياتنا.

وبذلك نستطيع القول: إن دوستوفسكي كان في رواياته فناً ومبشراً وفيلسوفاً، وعالماً اجتماعياً، وإن أية محاولة لفصل الجانب الفني لديه عن الجانب الفلسفي الاجتماعي محاولة غير مجدية، وغير دقيقة، يقول دوستوفسكي "إن إيجاد الإنسان في الإنسان مع الواقعية الكاملة ميزة روسية على الأغلب... يدعونني عالماً نفسانياً، هذا غير صحيح، أنا واقعي بالمعنى السامي للكلمة، أي أنني أصور كل أعماق النفس الإنسانية"

اعتقد دوستوفسكي أن العالم المحيط بالإنسان كلما كان "خيالياً" لا إنسانياً، زاد شوق الإنسان إلى المثل الأعلى، وبات من واجب الفنان إيجاد الإنسان في الإنسان، أي ألا يصور الفوضى والدمامة المسيطرتين على العالم، بل ينقل إلى

القارئ ذلك الشوق الكامن في الروح الإنسانية إلى المثل الأعلى بواقعية كاملة، وبذلك يصور الطموح إلى بعث الإنسان الذي قهرته الظروف وكمود العصور والرواسب الاجتماعية، ولذا فإن صوت الفنان المفكر الذي عقد محكمة قاسية للمدنية في عصره، لا يمكن وضعه جنباً إلى جنب مع أصوات أبطاله... (8)

بناءً على هذا القول نجد في شخصية (راسكولينكوف) تجسيدا لبعض الأفكار التي يرفضها المؤلف، ويثبت زيف دعواها عبر الرواية، فالبطل يدعي بأنه يستطيع استيعاب الجريمة بالعقل، وتبريرها بالعقل والقيام بها بالعقل، وهذا تأكيد على عقلانية الإنسان التي رآها الماديون، الذين يؤمنون بالإنسان الإله.

بناءً على هذه الأفكار نجد طالب الحقوق (راسكولينكوف) بطل رواية "الجريمة والعقاب" يقوم بقتل مرابية عجوز تدعى (أليونا) بعد تخطيط دقيق، لكنه يضطر لقتل أختها (إزابيتا) فقد نسي إغلاق الباب وراءه، وبعد القتل يسرق بعض المال ويهرب.

لو تعمقنا في شخصية القاتل، في هذه الرواية، لوجدناها شخصية غير عادية، إنها مثقفة، تسعى لتجاوز وضعها البائس، فقد عاش هذا الطالب عيشة فقيرة في غرفة كأنها (الكفن)، ورأى تعقد العلاقات الاجتماعية وقسوتها، مما يدفع الإنسان الشريف إلى العذاب والموت، (جارتها سونيا تضطر لبيع جسدها من أجل إطعام إخوتها، في حين نجد أخته دونيا تفكر بالزواج من رجل كهل لا تحبه من أجل مساعدته ومساعدة أمها) لذلك رأى في قتل المرابية العجوز تصفية للشر الاجتماعي، فهي تجسد أحد مظاهره، وبقتلها يحاول أن يرفع الظلم الاجتماعي بالاستحواذ على ثروتها وتوزيعها على الفقراء وطلاب العلم، إنه يأمل في تقديم الخير للإنسانية المعذبة، فهو يؤمن أن استخدامه للنقود في فعل الخير يلغي فعل الشر.

إذا الدافع الاجتماعي أمر لا يمكن الشك فيه، لكنه يطرح أمامنا مشكلة اجتماعية عميقة: هل تسوغ الغاية النبيلة الوسيلة القذرة التي نستخدمها من أجل تحقيقها؟ هل يحق لنا أن نضحى بوعي كامل ولو بحياة إنسان واحد من أجل سعادة الآخرين؟

إلى جانب الدافع الاجتماعي ثمة دافع فكري، إذ لم يكن الهدف المال والثراء الشخصي (إذ لم يستفد من المال المسروق سوى تقديم مساعدة لعائلة فقيرة تقيم بجواره هي عائلة مارمیلادوف) فقد آمن راسكولينكوف بفكرة سعى إلى تطبيقها هي: إن بالإمكان اختزال البشر إلى فئتين، فئة المتفوقين العباقرة

أمثال نابليون، يملكون الحق في عمل كل شيء، يرى نفسه منهم، وفئة أخرى هي فئة الناس العاديين يدعوه "القمل" لهذا نجده يقول "الإنسان غير العادي يملك الحق في أن يجيز لضميره تخطي بعض الحواجز، إذا ما كان ذلك مساعداً على تحقيق فكرته التي قد تعود بالنفع على الجنس البشري بأكمله.... إن كافة المشرعين وموجهي الإنسانية كانوا مجرمين في حق القانون، فهم أتوا بشرائع جديدة، انتهكوا بعملهم هذا القوانين القديمة التي يربعاها المجتمع بعنايته ويحفظها عن الجدود". وكما يرى أندريه جيد بأن راسكولينكوف أول من ترسم لديه فكرة الإنسان المتفوق التي سنجدها عند نيتشه (9)

وبما أنه إنسان متفوق يحق له القتل الذي برره بالعقل (امرأة عجوز في أواخر أيامها، حياتها ضرر على الفقراء الذين يرهنون عندها حاجياتهم فتعطوهم ربع ما يقابلها من مال، لذلك سيأخذ ما تملك من مال ويوزعه على أمثاله من العباقة، كما سيساعد به الفقراء) وبعد أن يبررها بالعقل يخطط لها بالعقل (قراءة ستة أشهر)، لهذا نجده يدير ظهره للعواطف و للمشاعر الإنسانية، فلا مكان لها في حياة الإنسان المتفوق، لكنه حين ينفذ جريمة القتل بالعقل، يكتشف أنه بشر عادي يخاف من الآخرين بل يرتكب جريمة قتل لم يخطط لها بعقله (إذ يضطر لقتل الأخت الطيبة للمرابية التي تساعد الفقراء، بل قد ساعدته هو نفسه) إنه يخاف فيقتل إنساناً بريئاً، وبدافع الخوف أيضاً كان قد ترك الباب موارباً دون إغلاق، لذلك تدخل إليزابيتا، لتشهد جريمته، فيقتلها خوفاً من افتضاح أمره، ثم يكتشف أن إنساناً بريئاً سيحكم بالإعدام بسببه، إذ اتهم بارتكاب جريمة قتل العجوز وأختها، فينتابه تأنيب ضمير حاد، لم يحسب حسابه.

كذلك نلاحظ لدى راسكولينكوف رغبة في امتحان نفسه، قبل ارتكاب جريمة القتل، هل هو إنسان متفوق أم هل هو إنسان تافه؟ هل يحق له تجاوز القانون والعرف؟ وبذلك يتحول قتل المرابية العجوز إلى امتحان لذاته وتأكيد تفوقه، الأمر الذي يعزز وجوده في عالم الأخلاق والمثل! فقد كان يظن أنه سيقول الشر حين يقتلها! ويعلن انتماءه إلى أولئك الذين يمارسون ما يريدون من تصرفات لأنهم بشر كاملون أشبه بالهة.

إن تصرفات راسكولينكوف نابعة من تكوين ثقافي، كان قد انتشر في عصر دوستويفسكي، فقد ظهرت أفكار العدميين والملحدون الذين يعلنون من شأن الإنسان، ويرون فيه مخلوقاً خالياً من التعقيد مادام يملك العقل، إذ يجدون

في هذا العقل أداة لا تضاهي لإحقاق الحق في هذه الحياة، فالإنسان قادر على حل مشكلاته بالعقل، بمعزل عن الإيمان، فهم يتبنون مقولة إيفان كارامازوف الذي أباح قتل الأب مردداً "إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح" لذلك حمل راسكولينكوف أفكارهم، ليكتشف، عبر جحيم المعاناة الداخلية، زيف مقولتهم، فبعد ارتكاب الجريمة يعاني البطل أزمة داخلية حادة، ويكتشف حقيقة أن الإنسان لا يمكن أن يكون عقلاً فقط، وأن الازدواجية بين العقل والشعور والانفعالات جزء من طبيعة الإنسان، وبذلك كشف لنا دوستويفسكي عبر أزمة بطله عن الدور الحاسم الذي تلعبه العواطف في حياة الإنسان وسلوكه.

إن مأساة راسكولينكوف في عدم فهمه للانشطار الذي تقوم عليه النفس البشرية، مع أنه عانى من ذلك الانشطار، حتى اسمه (راسكول: raskolot يعني بالروسية الانشقاق والانقسام) (10) فإذا ظهر القسم الأول من شخصيته (الجانب العقلي) مع بداية الرواية وارتكاب جريمة القتل، فإن الشق الثاني من شخصيته (الجانب الروحي والانفعالي) قد ظهر حين أقدم على فعل القتل، إذ بدأت تعتريه الانفعالات وأزمة الضمير الحادة التي تكاد تؤدي إلى دماره لولا وقوف (سونيا) إلى جواره بأن تدله على طريق الإيمان بالله، والتطهر بالحب الذي يشمل كل البشر، لذلك يعترف بجريمته، لأنه بدأ يحس أن أي عقوبة اجتماعية هي أخف وطأة من عقوبة الضمير!!

كثيراً ما وصفت رواية "الجريمة والعقاب" بأنها رواية "إثارة سيكولوجية" لكن الإثارة فيها ليس لأنها تروي جريمة قتل المرابية، وكيفية انكشاف الجريمة، بل لأنها تروي مقاومة البطل لأزمة الضمير، ولذلك الصراع الداخلي العنيف بين ما كان يؤمن به وما تكشف له عن طريق الفعل من خطأ أدى به إلى الإجرام بحق الإنسانية، في حين كانت رغبته صادقة في مساعدتها، لذلك نجده يصرخ بأنه لم يقتل العجوز وإنما قتل نفسه، إذ قتل الجانب الخير فيها (بقتله إليزابيتا الخيرة) كما قتل الجانب الشرير فيها (بقتله المرابية أليونا)

يحدثنا دوستويفسكي عن بطله إثر ارتكاب الجريمة، إذ إن مشاعر غير متوقعة وغير منتظرة تعذب قلبه، لقد اصطادته في النهاية الحقيقة الإلهية: الضمير والقانون الذي صنعه البشر، وهو مضطر للتبليغ عن نفسه، مضطر حتى لو أدى ذلك إلى أن يهلك في السجن، لينضم من جديد إلى الناس، إن الشعور بالعزلة عن الجنس البشري الذي استولى عليه أرهقه، وبدأ قانون الحقيقة الإلهية والطبيعة الإنسانية يحدثان تأثيرهما، ولذلك يقرر المجرم على

مسؤوليته أن يقبل العذاب لكي يكفر عن جريمته... "وبذلك يتحول القانون الذي أوجده البشر إلى وسيلة تخفف معاناة المجرم من معاناة داخلية لا ترحم، ولذلك فإن العقاب يحتاجه المجرم، في رأي دوستوفسكي، ليس فقط من الناحية الأخلاقية وإنما من الناحية النفسية أيضا.

نجد في الرواية محاكمات ثلاث، (نفسية، أخلاقية، قانونية) يتعرض لها البطل في أعماقه قبل أن يتعرض لمحاكمة المجتمع التي ستكون مخففة، لذلك تتحول هذه المحاكمات إلى بحث عن الحقيقة الإنسانية، فقد أحس بعد قتل المراهبة، أنه لم يستطع أن يجسد أفكاره عبر فعل ملموس، لذلك ما يعذبه هو فقدان إيمانه بعدالة قضيته! فقد اكتشف أنه بشر غير متفوق، لذلك نسمعه يقول "لو كنت قتلت لأنني كنت جائعا لكنت الآن سعيدا" فقد كان القتل لديه رغبة في تجسيد فكرة على أرض الواقع، فها هو ذا يصرخ "أردت أن أصبح نابليوننا لذلك قتلت"

إن البطل يكتشف عدم جدوى إقامة السلوك الإنساني على العقل وحده، فهذا يعني احتقار الجنس البشري والنظر إليه باعتباره جرما ماديا يستطيع الإنسان المتفوق الاستهانة به، بفضل ما يملك من عقل، مأساة البطل أن الجانب العاطفي المهمل في حياته بدأ يستيقظ ليعذبه أشد أنواع العذاب "إن ما يجعل راسكولنيكوف يعاني ليس ضميره بقدر ما هو التفكير في أنه لم يستطع أن يقتله، لقد حاول أن يسحقه لكنه أخفق، معاناته بعد الجريمة لا تتولد من الضمير بل من محاولة قتله" (11)

لذلك بدا لنا تركيز دوستوفسكي على الوجدان الذي يرى فيه الخلاص الوحيد للإنسان، والإمكانية الوحيدة للعقاب، عندئذ يدرك الخاطئ أنه ارتكب ذنبا في حق الحياة البشرية، فخرق قضيته الفكرية ودمر حياة أبرياء (يقال أن إليزابيتا الطيبة كانت حاملا، مما يضاعف الجريمة، وأن رجلا بريئا سيحاكم بجريمته) مما يوجب معاناة داخلية لن يخففها أي عقاب دنيوي.

تكمن روعة هذه الرواية في تسليط الضوء على تلك الحرب التي دارت في أعماق البطل من أجل مقاومة انكشاف الجرم أمام ذاته، هنا يتوحد المتلقي مع البطل ليعايش هذه المعاناة، فيحترق في أتون الضمير، لإنقاذ المثل التي تجعل الحياة الإنسانية ذات معنى، مؤكدا مقولة ردها في رواية "الأبله" وهي "الجمال سينقذ العالم" ولن يكون هذا الجمال سوى الحب (للبنشوية بأجمعها) وتقديس الحياة وبعث للضمير... أما القبح (القتل وإلغاء العواطف من

حياتها...) فإنه سيدمر الحياة.

وفي رأي دوستوفسكي لن يتفتح الضمير الإنساني، إلا بتفتح القلب والإيمان بالله، عندئذ يستطيع مواجهة المعاناة التي يقتضيها هذا التفتح، وهكذا فإن خير الإنسانية يكمن في الضمير الذي هو الله لدى دوستوفسكي، والضمير يعني إحساسا بالمسؤولية تجاه البشرية جمعاء، ومحاولة إسعادها، وذلك بالحفاظ على إنسانية الإنسان، أي بالحفاظ على القوانين التي تنظم الحياة البشرية وتحميها.

لذلك اضطرب فكر راسكولينكوف بين "الصليب أو الفأس" أي بين الإيمان أو الجريمة، فالإيمان يبدو لنا مثقلا بالمعاناة ومجسدا بالتضحية من أجل الآخرين وهذا دليل محبتهم عندئذ تزدهر إنسانية الإنسان، أما الجريمة فهي تلغي هذه الإنسانية، وغالبا يرتكبها أناس لا أعماق لهم تسيطر عليهم أفكار الماديين الملحدون، التي تعزز الأنانية في النفس وحب المادة، وتركز عليها دون الأعماق، ميزة راسكو لينكوف أنه لم يتمتع بهذه الصفات العادية للمجرمين، كان مفكرا ومصلحا اجتماعيا، لم تسيطر عليه الأفكار الأنانية، كذلك لم يستطع إلغاء وجدانه وضميره، من هنا كان قاتلا استثنائيا، لهذا لا نستطيع أن نقبل رأي د. ممدوح أبو الوي الذي يرى أفكار راسكولينكوفأفكارا مادية شيطانية(12).

تتجلى روعة دوستوفسكي، في رسم هذه الشخصية، التي سيطرت عليها أفكار المادة في مطلع حياتها، لكن رؤيته العميقة للحرية الإنسانية، التي لن تكون حرية عقلية فقط، وإنما هناك حرية العاطفة التي كثيرا ما ننساها في زحمة البحث عن المصلحة المادية التي تقترن غالبا بالعقل، فهاهو ذا يقول على لسان بطله بعد أن عرف أن أخته (دونيا) ستتزوج برجل لا تحبه من أجل ما يملكه من مال تساعد به أمها وأخاها، "إننا نحاول في بعض المناسبات قتل عواطفنا، فنحمل حريتنا إلى السوق نعرضها."

من هنا لا نستطيع أن نقول إن الفكرة هي بطله العمل الروائي عند دوستوفسكي، بل إنسان الفكرة ، على حد قول باختين (13)

نقاط اللقاء بين عطيل شكسبير وراسكولينكوف دوستوفسكي:

_ بناء على ما ذكرناه سابقا، لا نستطيع القول بأن دوستوفسكي قد تأثر تأثرا مباشرا بشكسبير في رسم ملامح شخصية بطله، فشتان بين

شخصية ظهرت في القرن السابع عشر (عطيل) وبين شخصية ظهرت في القرن التاسع عشر (راسكولينكوف) جسدت لنا تعقد الحياة الفلسفية والاجتماعية، وازدياد القلق الإنساني ومعاناة الإنسان الداخلية من أجل إقامة العدل ودفع الظلم الذي اتسعت رقعته.

إننا نستطيع أن ندعي إمكانية وجود قواسم إنسانية مشتركة ، تؤكد أن الإنسان هو الإنسان في أي زمان ومكان، لذلك لجأ كلاهما إلى التغلغل إلى أعماق النفس البشرية لتصوير لحظات ضعفها، قبل تصوير لحظات قوتها، لذلك وجدنا أمامنا قاتلا شريفا، يمتلك النبيل الإنساني والحب للبشرية جمعاء.

_ من هنا نستطيع أن نرى لقاء في الأهداف لدى الكاتبين، فقد جسدا لنا المثل العليا وقد انتهكت، كما جسدا لنا الروح الإنسانية في لحظة تظهر (إما بالموت، أو بقبول العذاب والسجن) كل ذلك من أجل إعلاء قيمة المثل الأعلى في الحياة، أي كل ما هو خالد ونبيل في الحياة، وقد أدرك دوستوفسكي (الذي كان الدفاع عن المثل الأعلى دينه الذي آمن به في الفن) صعوبة وصول الإنسان الواحد، حتى لو كان شكسبير نفسه، إلى المثل الأعلى الخالد والشامل بصورة كاملة، لأننا بحاجة إلى جهود عدد كبير من البشر، ومن هنا نجد كل فنان عظيم يسعى في هذا الطريق، فليس الأمر محصورا بشكسبير ودوستوفسكي إنها رسالة الفن يؤديها المبدع كما تؤدي الرسل رسالة السماء.

_ كلا الأدبيين رأى أهمية الإنسان في القلب والعواطف، وبذلك لم يريا الإنسان فكرة عظيمة يستطيع الفن أن يجسدها فقط، لذلك اهتمتا بإنسانية الإنسان التي تكمن في روحه وعواطفه إلى جانب عقله.

_ نجد لدى الكاتبين رهافة حس عظيمة تجاه الجوانب المأساوية في الحياة، وتعاطفا مع الألم الإنساني، لذلك ليس غريبا أن يطلق على دوستوفسكي لقب "شكسبير عصره" إذ كان همه البحث عن طمأنينة النفس الإنسانية، فرأى أنه بالإمكان تحقيقها عن طريق حب الله وحب الناس وقبول الألم ولو على غير استحقاق إذ إن في الألم قداسة في رأيه، لذلك وجدناه ينعش النفس ويحييها بعد سقوطها، فهو يقدس الحياة الإنسانية، ولا ننسى هنا تجربة الموت التي تعرض لها في شبابه المبكر، هي التي جعلته يقدس الحياة الإنسانية.

_ كلا البطلين مصاب بنوع من الضعف النفسي أحدهما بسبب اندفاعه

الانفعالي وطيبته (جنون الغيرة: عطيل) والآخر بسبب سيطرة فكرة واحدة على عقله والتهور الذي يصاحب الشباب (جنون العظمة: راسكولينكوف) _ استطاع كلا الأدبيين أن يتجاوز السائد في عصره، فشكسبير تجاوز قوانين الكلاسية التي تؤكد على العقل وحده، ولا تعير التفاتاً للعاطفة، فجمع إلى جانب العقل العاطفة، كذلك تجاوز قانون الوحدات الثلاث، وصار يعرض على المسرح المشاهد الدامية، حتى اتهمه نقاد عصره بأنه بربري لكثرة ما يعرض من مشاهد القتل على المسرح

كذلك تجاوز دوستوفسكي القوانين السائدة في عصره، أي أدب الطبقة العليا، وبدأ يلتفت إلى معاناة الأسر الفقيرة، أو المتوسطة، متأثراً بغوغول، فانتبه إلى "الواقع" المعقد والمتناقض وغير المتزن فنياً.

استطاع المؤلف دوستوفسكي أن ينفصل عن بطله، الذي جسد فكرة مناقضة لفكره الإنساني الذي يقوم على المحبة والتضحية، لذلك استطاع البطل أن يجسد لنا الصراع بين ما يؤمن به من أفكار وما يؤمن به المؤلف، من هنا أبدع دوستوفسكي تنوعاً في الأصوات، ولم نعد نسمع صوتاً واحداً هو صوت المؤلف، إذ برز البطل عبر صوته الخاص، لذا سادت لدى دوستوفسكي "الكلمة المزدوجة الصوت والمتعددة الاتجاهات، فضلاً عن كونها كلمة أشبعت داخلياً بقيمة حوارية، وكلمة غيرية: الجدل الخفي، والاعتراف المزين بالجدل، والحوار الخفي، وليس لدى دوستوفسكي تقريباً كلمة بلا تلفت متوتر إلى الكلمة الغيرية، وفي الوقت نفسه ليس لديه تقريباً كلمات موضوعية..." (14)

_ صحيح أن دوستوفسكي أبدع في مجال الرواية، أي في مجال مختلف عن المجال الذي أبدع فيه شكسبير، إلا أننا لمحنا في روايته اهتماماً بتقنية الحوار، سواء أكان حواراً داخلياً، يسلط الضوء على صراعات النفس الداخلية، أم كان خارجياً يسلط الضوء على صراعات فكرية ذات صلة بالعالم الخارجي (الاجتماعي) والعالم الداخلي

إن الاهتمام بتقنية الحوار لدى الروائي (دوستوفسكي) يجعله يقترب من اهتمام المسرحي (شكسبير) بهذه التقنية التي تعدّ أساس الفن المسرحي.

_ لعل الإنجاز المدهش لكلا الأدبيين أنهما نقلوا نموذج شخصية المجرم من نمطيتها المألوفة (أي شخصية قذرة في أخلاقها وفي سلوكها، وفي أحاسيسها، تنتمي لعالم سفلي بشع، مدمر للحياة البشرية وللمثل العليا) إلى

نموذج مدهش غير متوقع وغير مألوف، إذ نجد الشخصية حساسة مرهفة،
قد تسيطر عليها العاطفة (عطيل) وقد تسيطر عليها الفكرة (راسكولينكوف)
فتؤدي بها إلى القتل، من أجل الحفاظ على المثل الأعلى في الحياة لا من
أجل تدميره، كما يفعل المجرم العادي



■ الحواشي:

- 1_ د. محمد غنيمي هلال "الأدب المقارن" دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة،
نون تاريخ، ص 280
- 2_ د. حسام الخطيب "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي" مطبعة طربين، دمشق،
1975، ص 113_118
- 3_ يان كوت "شكسبير معاصرنا" ت. جبرا لإبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص 39
- 4_ شكسبير "عطيل" ت. جبرا لإبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،
ط2، 1980، المقدمة ص 18
- 5_ المصدر السابق، ص 199_201
- 6_ ليزلي فيدلر، إدوارد وازيوليك "عطيل وراسكولينكوف" ت. محمد أبو خضور، وزارة
الثقافة، دمشق، 1983، ص 42
- 7_ د. سامي الدروبي "الرواية في الأدب الروسي" دار الكرمل، دمشق، ط1، 1982، ص
75_77 بتصرف
- 8_ مجموعة من المؤلفين "دوستوفسكي دراسات في أدبه وفكره" ت. نزار عيون السود،
وزارة الثقافة، دمشق، 1979، ص 90_92 بتصرف
- 9_ أندريه جيد "دوستوفسكي مقالات ومحاضرات" ت. الياس حنا الياس، منشورات عويدات،
بيروت، باريس، ط1، 1988، ص 204
- 10_ ريتشارد بيس "دوستوفسكي دراسات لرواياته العظمى" ت. عبد الحميد الحسن، وزارة
الثقافة، دمشق، 1976، ص 62
- 11_ ي. كاريكين "دوستوفسكي إعادة قراءة" ت. خليل كلفت، كومبيو نشر، بيروت، ط1،
1991، ص 9_ د. ممدوح أبو الوي "تولستوي ودوستوفسكي في الأدب العربي"
منشورات اتحاد
- 12_ ممدوح أبو الوي "تولستوي ودوستوفسكي في الأدب العربي" اتحاد الكتاب العرب،
دمشق، ط1، 1999، ص 204
- 13_ مخائيل باختين "شعرية دوستوفسكي" ت. د. جميل نصيف النكريتي، مراجعة د. حياة
شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986،
ص 128
- 14_ المرجع السابق، ص 296